

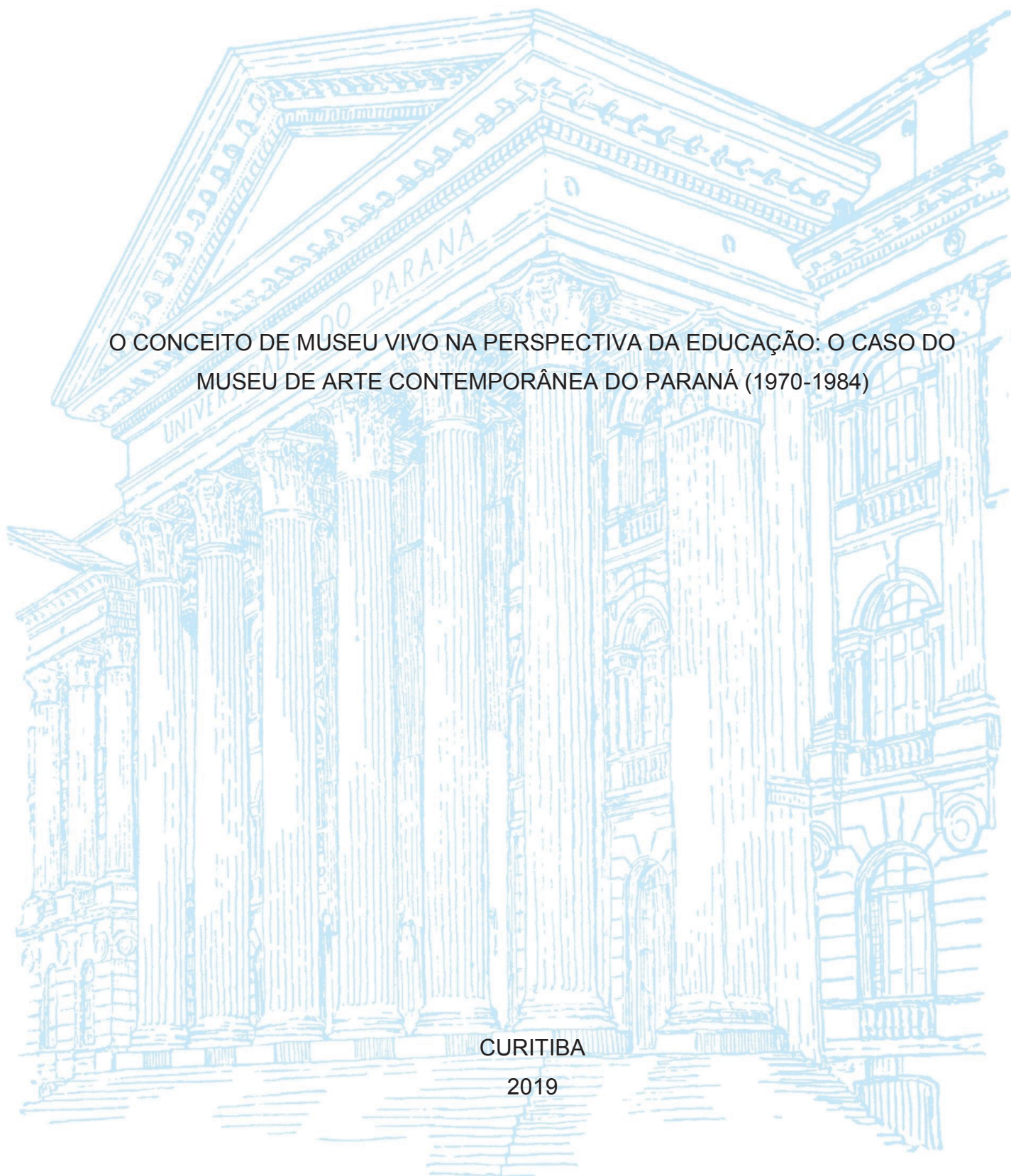
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ELLEN CRISTINA POLLI BIORA

O CONCEITO DE MUSEU VIVO NA PERSPECTIVA DA EDUCAÇÃO: O CASO DO  
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ (1970-1984)

CURITIBA

2019



ELLEN CRISTINA POLLI BIORA

O CONCEITO DE MUSEU VIVO NA PERSPECTIVA DA EDUCAÇÃO: O CASO DO  
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ (1970-1984)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de Pesquisa História e Historiografia da Educação, Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dulce Regina Baggio Osinski.

CURITIBA

2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de  
Bibliotecas/UFPR-Biblioteca do Campus Rebouças  
Maria Teresa Alves Gonzati, CRB 9/1584  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Biora, Ellen Cristina Polli.

O conceito de museu vivo na perspectiva da educação : o caso  
do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (1970-1984). / Ellen  
Cristina Polli Biora – Curitiba, 2019.

167 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná.  
Setor de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação.  
Orientador: Profª Drª Dulce Regina Baggio Osinski

1. Museus de arte – Paraná. 2. Educação – História – Paraná.  
3. Arte – Estudo e ensino. 4. Museu de Arte Contemporânea do  
Paraná. I. Título. II. Universidade Federal do Paraná.



**UFPR** 165  
ANOS DE CRIALHO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR SETOR DE EDUCACAO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EDUCAÇÃO -  
40001016001P0

### TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ELLEN CRISTINA POLLI BIORA**, intitulada: **O CONCEITO DE MUSEU VIVO NA PERSPECTIVA DA EDUCAÇÃO: O CASO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ (1970-1984)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 26 de Março de 2019.

  
DULCE REGINA BAGGIO OSINSKI

Presidente da Banca Examinadora

  
MAUREN TEUBER

Avaliador Externo (UNESPAR)

  
CARLOS EDUARDO VIEIRA

Avaliador Interno (UFPR)

  
PAULO ROBERTO DE OLIVEIRA REIS

Avaliador Externo (UFPR)

*Dedico esta dissertação aos meus  
pais, por desde cedo me  
mostrarem o valor dos estudos, por  
confiarem em minhas escolhas e  
me apoiarem em todo o processo  
de minha formação.*



## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dulce Regina Baggio Osinski, pela condução atenta e precisa, e por confiar no potencial desta investigação. Obrigada por despertar em mim o gosto pelos ofícios de historiador e educador, ainda na graduação, em meio aos processos gráficos da gravura, e por me conduzir pelos caminhos da pesquisa em história da educação.

Aos professores membros da banca de qualificação e defesa, Carlos Eduardo Vieira, Paulo Reis e Mauren Teuber, pelas valiosas e importantes contribuições que foram fundamentais para o amadurecimento deste trabalho.

Ao corpo docente da linha de pesquisa em História e Historiografia da Educação, pela riqueza e profundidade das discussões apresentadas nas disciplinas, indispensáveis para operação historiográfica.

Meu agradecimento, também, aos professores da graduação em Artes Visuais, que abriram diferentes perspectivas para a pesquisa em arte, educação e museus. Ao Prof. Dr. Ricardo Carneiro Antonio por indicar os caminhos das fontes nos arquivos do Museu de Arte Contemporânea e à Prof.<sup>a</sup> Dra. Consuelo Schlichta, pela valiosa reflexão crítica sobre o papel dos educadores e dos museus na mediação entre arte e público.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa História Intelectual e Educação (GPHIE) coordenado pelo professor Carlos Eduardo Vieira, pela oportunidade de compartilhar e explorar as possibilidades da história dos conceitos.

Às colegas da Linha de História e Historiografia da Educação, que neste percurso se tornaram amigas, dividindo o tempo entre a pesquisa e a leveza dos nossos encontros. Meu carinho e agradecimento às companheiras de mestrado, Érica Oliveira e Fabíola Nascimento, e às doutorandas Amanda Cunha, Fernanda Frazão, Lineti Firmino e Jacyara Santini.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR) e às servidoras da Secretaria do PPGE-UFPR, por todo o suporte oferecido. Ao Programa de Bolsas da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa.

Às seguintes instituições e suas equipes: Setor Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro

(Fundação Cultural de Curitiba), Centro Juvenil de Artes Plásticas, Seção Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná, pelo generoso atendimento a uma pesquisadora inquieta e insistente pela busca das fontes.

Aos amigos queridos, que compreenderam o meu afastamento necessário, mas que mesmo assim se fizeram presentes ao estarem disponíveis para escutar as alegrias e tristezas desta pesquisadora.

Finalmente, agradeço aos meus pais, Elizete e Janes, que, mesmo nos momentos mais difíceis, nunca permitiram que eu desistisse desse sonho e interrompesse meus estudos. Aos meus irmãos e suas famílias, aos sorrisos e abraços dos sobrinhos, que lembraram, com sua presença, a importância da vida e do afeto.

A todos que incentivaram este trabalho e torceram por sua realização.

Muito obrigada.

## RESUMO

Esta dissertação investiga a função educativa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), a partir da análise das ações identificadas entre as décadas de 1970 e 1984, e sua relação com os debates sobre o conceito de museu e o ensino da arte na segunda metade do século XX. Trabalhamos com a proposição de Burke (2007) de um olhar para a educação em sentido ampliado, considerando as diferentes formas de transmissão cultural que abrangem os processos educativos não escolares. O museu como espaço educativo será objeto de reflexão levando em conta as considerações de Possamai (2014; 2015) sobre as práticas de coleção, produção e socialização do conhecimento como objetos para a história da educação. O problema de pesquisa incide sobre o conceito de museu vivo, apresentado na memória institucional do MAC-PR como parâmetro que orientou sua atuação desde a fundação, ao estabelecer que, para além da preservação da arte paranaense, a Instituição deveria atuar como estimuladora e divulgadora da arte contemporânea. Empregamos como meio de análise a proposta de história dos conceitos, formulada por Koselleck (2006), que nos auxilia a compreender as diferentes significações conferidas aos museus, construídas ao longo do tempo, e como o conceito de museu vivo esteve articulado à criação do MAC-PR e às ações por ele promovidas. Os conceitos de tática e estratégia baseados em Certeau (2017) apoiaram as análises sobre as práticas sociais envolvidas na criação e gestão do MAC-PR, pensado como um lugar de poder onde os agentes se movimentam e articulam propostas de atuação junto à sociedade. A análise do conceito de museu junto às práticas sociais constatou que o museu vivo foi um termo frequente nos debates nacionais e internacionais sobre os museus de arte durante o século XX, representando uma alteração no significado de museu, e fomentando novas práticas e experiências para essas instituições voltadas à educação e à formação do público. No caso do MAC-PR, as práticas de dinamização da instituição consistiram na organização de exposições temporárias, eventos realizados em parceria com instituições congêneres e universidades, promoção de palestras e lançamento de livros, além da organização de equipes de monitoria para atendimento de grupos escolares. Como fontes, selecionamos documentos institucionais e legislativos, fotografias e artigos de jornal que fazem parte do acervo do MAC-PR; além de periódicos e obras das áreas museal e de educação em arte.

Palavras-Chave: História da Educação; Museus de Arte; Museu de Arte Contemporânea do Paraná; Museu vivo; Ensino da Arte.



## ABSTRACT

This dissertation investigates the educative role of the Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR) based on the analysis of the identified actions between 1970s and 1984, and its relations to the debates about the concept of museum and art education in the second half of the 20th century. Working along with the proposal of Burke (2007) of a gaze to education in an amplified meaning, considering the different means of cultural transmission that reach the non-school educational processes. The museum as an educational space is object of reflection from the considerations of Possamai (2014; 2015) about the collection practices, production and socialization of knowledge as objects to the story of education. The problem surrounding this research falls in the concept of living museum, showcasing the institutional memory of MAC-PR as a parameter that orientated its actions since its foundations, when established that besides the preservation of Parana's art, the Institution should act as a stimulator and promoter of contemporary art. We've employed as means of analysis the proposal of concept's history elaborated by Koselleck (2006), which helped us comprehend the different meanings applied to museums, constructed along the time, and how the concept of living museum was articulated to the creation of MAC-PR and its promoted actions. The concept of tactic and strategy from Certeau (2017) supports the analysis of the social practices surrounding the creation and managing of MAC-PR, thinking as a place of power where the agents move themselves and articulate propositions of acting along with society. The analysis of the concept of museum along with social practices verified that the living museum was a very present term on national and international debates about art museums in the 20th century, representing the change on the meaning of museum, and fomenting new practices and experiences to those institutions turned to public education and formation. About MAC-PR, those practices of dynamization of the institution coincide with the organization of temporary expositions, events accomplished in partnership with affiliated institutions and universities, promotion of lectures and releasing of books, besides the execution of guided visits to school groups even to the construction of a monitoring team. For this investigation, it was taken as source institutional and legislative documents, photography and newspaper articles that incorporate the MAC-PR archives, besides the periodical newspaper and works surrounding museum related areas and art education.

Keywords: Education History; Art Museums; Contemporary Art Museum of Paraná; Living Museum; Art Education.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – PÚBLICO VISITANDO EXPOSIÇÃO NO MAC-PR.....	30
FIGURA 2 – GRAVURA DO MUSEU DE FERRANTE DI IMPERATO (1599) .....	36
FIGURA 3 – PÁGINA DO MUSEUM MUSEORUM (1714).....	37
FIGURA 4 – POETICAL MUSEUM (1784).....	37
FIGURA 5 – MORSE, SAMUEL F. B. GALERIA DO LOUVRE, 1831-1833, ÓLEO SOBRE TELA, 187,3 X 274,3 CM .....	42
FIGURA 6 – MODELO DE EXPOSIÇÃO BASEADO EM EASTLAKE (1886), NA NATIONAL GALLERY, LONDRES, 1989 .....	44
FIGURA 7 – SUNAMI, SOICHI. SALA DA EXPOSIÇÃO AQUISIÇÕES RECENTES (1949-1950) NO MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK .....	49
FIGURA 8 – EXPOSIÇÃO DO MAM-SP NA BIBLIOTECA PÚBLICA.....	61
FIGURA 9 – ARTISTAS DO MOVIMENTO DE RENOVAÇÃO RETIRAM SUAS OBRAS DO 14º SALÃO PARANAENSE .....	62
FIGURA 10 – "RIFI" NO SALÃO DE BELAS ARTES .....	64
FIGURA 11 – ORGANOGRAMA DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ .....	78
FIGURA 12 – INSTALAÇÃO INAUGURAL, MUSEU SOLOMON R. GUGGENHEIM, NOVA YORK, 21 DE OUTUBRO DE 1959 A 19 DE JUNHO DE 1960 .....	83
FIGURA 13 – CASARÃO DA RUA 24 DE MAIO .....	85
FIGURA 14 – FACHADA DA SEDE DO MAC-PR NA RUA 24 DE MAIO.....	86
FIGURA 15 – SALA EXPOSITIVA DO MAC-PR NA RUA 24 DE MAIO.....	87
FIGURA 16 – ÁREA EXPOSITIVA COM ESCADA NA SEDE DA RUA 24 DE MAIO .....	88
FIGURA 17 – SEDE DO MAC-PR NA RUA DES. WESTPHALEN .....	91
FIGURA 18 – AGLOMERADO DE PESSOAS NA INAUGURAÇÃO DA NOVA SEDE DO MAC-PR.....	94
FIGURA 19 – INTERIOR DA SEDE DEFINITIVA DO MAC-PR.....	95
FIGURA 20 – EXEMPLO DE TABELAS DE ESTATÍSTICA DO MAC-PR .....	118
FIGURA 21 – MAPA TURÍSTICO ILUSTRADO .....	121
FIGURA 22 – EUDÓCIA ENTREVISTADA POR REPÓRTER NO MAC-PR.....	123
FIGURA 23 – PEDROSO, DOMÍCIO. FAVELA, 1970, ÓLEO SOBRE TELA, 90 X 131 CM.....	137
FIGURA 24 – ORGANOGRAMA MAC-PR 1983.....	139

## LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 - % DAS CATEGORIAS DE EXPOSIÇÕES DE MARÇO DE 1970 A MAIO DE 1984 .....	104
GRÁFICO 2 – % DAS CATEGORIAS DE ATIVIDADES DE EXTENSÃO DE MARÇO DE 1970 A MAIO DE 1984 .....	107
GRÁFICO 3 – CRESCIMENTO DO PÚBLICO VISITANTE DO MAC-PR ENTRE 1970 A 1982 .....	120
GRÁFICO 4 – % ESTUDANTES E PROFISSÕES DE 1974 A 1979 .....	125
GRÁFICO 5 – BAIRRO DE ORIGEM DAS ESCOLAS E NÚMERO DE ALUNOS EM 1974 E 1975. ....	129

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – EXPOSIÇÕES CORRESPONDENTES ÀS VISITAS GUIADAS EM 1971, 1974 E 1975 .....	132
--	-----

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – EXPOSIÇÕES E EXTENSÃO DE 1970 A MAIO DE 1984 .....	102
TABELA 2 – ESTIMATIVA DE FREQUÊNCIA DO PÚBLICO DE 1970 A 1982 .....	119
TABELA 3 – GRAU DE INSTRUÇÃO E PROFISSÕES DOS VISITANTES - 1974 A 1979 .....	124
TABELA 4 – VISITAS GUIADAS DE COLÉGIOS – EM GRUPO COM PROFESSOR 1974 .....	127
TABELA 5 – VISITANTES EM GRUPOS DE COLÉGIOS – 1975 .....	128

## LISTA DE SIGLAS

AMAB	- Associação dos Museus de Arte do Brasil
AMICOM-BR	- Associação de Membros do Conselho Internacional de Museus do Brasil
APAP	- Associação Profissional dos Artistas Plásticos do Paraná
BPP	- Biblioteca Pública do Paraná
CIMAM	- Comitê Internacional dos Museus de Arte Moderna
DC	- Departamento de Cultura
EMBAP	- Escola de Música e Belas Artes do Paraná
FUNDEPAR	- Fundação Educacional do Paraná
ICECA	- Comitê Internacional de Educação e Ação Cultural
ICOM	- Conselho Internacional dos Museus
MAC-PR	- Museu de Arte Contemporânea do Paraná
MAC-USP	- Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM-RJ	- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP	- Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAP	- Museu de Arte do Paraná
MASP	- Museu de Arte de São Paulo
MNBA	- Museu Nacional de Belas Artes
MoMA	- Museu de Arte Moderna de Nova York
ONU	- Organização das Nações Unidas
SEC	- Secretaria de Educação e Cultura
SECE	- Secretaria da Cultura e do Esporte
SEEC	- Secretaria de Estado da Cultura
SEED	- Secretaria de Estado da Educação
UNESCO	- Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>1 EM BUSCA DE UM CONCEITO: O MUSEU VIVO NA HISTÓRIA DOS MUSEUS E NO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ .....</b>	<b>30</b>
1.1 MUSEU: DE TEMPLO E DEPÓSITO A ORGANISMO VIVO E DINÂMICO .....	32
1.2 UM MUSEU EM GESTAÇÃO: PROCESSO DE CRIAÇÃO DO MAC-PR.....	56
1.3 NASCE UM MUSEU: TENSÕES ENTRE AS PROPOSTAS CONCEITUAIS E AS POSSIBILIDADES DE SUA CONCRETIZAÇÃO .....	75
<b>2. ABORDAGENS PARA UM MUSEU VIVO: RELAÇÕES ENTRE MUSEU E EDUCAÇÃO.....</b>	<b>97</b>
2.1 A PROGRAMAÇÃO DO MUSEU: EXPOSIÇÕES E ATIVIDADES DE EXTENSÃO .....	98
2.2 AÇÕES EDUCATIVAS NO COTIDIANO DO MUSEU: O PÚBLICO DO MAC-PR E AS VISITAS ESCOLARES.....	114
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>142</b>
<b>FONTES.....</b>	<b>147</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>156</b>
<b>APÊNDICE 1 – ATIVIDADES DE EXTENSÃO DO MAC-PR DE 1970 A 1983.....</b>	<b>165</b>
<b>APÊNDICE 2 – BAIRROS DAS ESCOLAS QUE VISITARAM O MAC-PR EM 1974 E 1975 .....</b>	<b>166</b>

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa investiga as relações entre o conceito de museu vivo e a função educativa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR)<sup>1</sup> a partir da análise das práticas institucionais e educativas identificadas entre 1970 e 1984. O período corresponde à primeira fase de existência do MAC-PR, compreendida pela inauguração e pelo processo de consolidação da Instituição, durante a gestão do diretor Fernando Velloso (1970-1983), e por ocasião da primeira mudança de chefia, assumida por Mariza Bertoli (1983-1984), que marcou o período de transição para uma nova fase do MAC-PR.

A escolha do tema deveu-se a dois fatores. Primeiro, pesquisas anteriores<sup>2</sup> desenvolvidas ainda na graduação em Artes Visuais, conduziram às primeiras incursões nos arquivos do Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR, onde uma fileira de materiais encadernados<sup>3</sup> com o título “Artista Plástico e a Criança”, projeto desenvolvido pela diretora Elizabeth Tilton nos anos 1980, chamou a atenção pelo conteúdo. Os registros fotográficos neles apresentados mostravam oficinas de arte para crianças, acompanhadas de exposições dos trabalhos delas no próprio Museu. Essa descoberta foi acolhida pelo Prof. Dr. Ricardo Antonio, no Programa de Iniciação Científica no projeto “Arte, Infância e Educação no Século XX”, no qual realizamos o levantamento dos projetos com caráter educativo que foram desenvolvidos e documentados pelo MAC-PR durante década de 1980.

O segundo fator de interesse no tema aqui explorado foi minha experiência como educadora em museus e espaços culturais<sup>4</sup>, atuando nas atividades de elaboração de material didático, visitas guiadas, e oficinas artísticas. Essa experiência do cotidiano de trabalho no museu, como mediadora entre arte e público, passou a reverberar ao longo da minha formação e alimentar questões de pesquisa sobre o

---

<sup>1</sup> A instituição é encontrada com diversas siglas. Nos documentos históricos e artigos de jornal são utilizados MAC, MACP, MAC/PR. Adotamos a sigla MAC-PR para uniformização do texto, e quando as fontes citam o museu com outras siglas, optamos por mantê-las no original.

<sup>2</sup> A autora cursou Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais entre 2010 e 2015 na Universidade Federal do Paraná. Para a conclusão do curso de bacharelado, foi apresentada em 2013 a monografia de título *Museu de Arte Contemporânea do Paraná: concepções museológicas e espaços expositivos (1970-1974)*, que teve orientação do Prof. Dr. Ricardo Carneiro Antonio.

<sup>3</sup> O Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR disponibiliza os documentos em pastas-ficheiro e em materiais encadernados de capa dura, reunindo documentos originais ou cópias.

<sup>4</sup> Os estágios ocorreram na Caixa Cultural Curitiba (2013-2014) e no Museu Oscar Niemeyer (2015-2016), principalmente na função de mediador cultural, orientando visitas guiadas e oficinas de práticas artísticas. A autora também atuou profissionalmente, como professora da rede pública estadual em 2016 e como mediadora cultural entre agosto 2016 e abril de 2017 na Caixa Cultural Curitiba.

material catalogado sobre os projetos do MAC-PR. Entre o tempo debruçado na leitura dos documentos da década de 1980 e o despendido na prática de estágio em museus do século 21, fui instigada a dar continuidade a essas pesquisas, a partir do campo da História da Educação, no intuito de compreender as relações entre as ações educativas do Museu e as concepções de museu e ensino da arte no período.

No decorrer da construção desta pesquisa, estimou-se trabalhar com o recorte de 1970 a 1987, incorporando os trabalhos iniciados por Elizabeth Tilton (1984-1987). Entretanto, ficou evidente que os projetos desenvolvidos durante essa gestão iniciaram uma nova fase do MAC-PR, inserida no contexto de redemocratização do regime político brasileiro, indicando um diálogo com as políticas culturais e museológicas que começaram a ser discutidas e formuladas no Brasil nesse período, como o Programa Nacional de Museus vinculado à Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (FRAGA, 2004). Além disso, os projetos sistematizados por Tilton têm sua continuidade avaliada na gestão de Adalice Araújo (1987-1988), quando esta assume o Museu e dá início a novos projetos educativos, já incluídos no Núcleo de Arte e Educação e em diálogo com as novas metodologias do ensino da arte debatidas pelos arte-educadores na década 1980, adentrando os anos 1990.

Diante da complexidade do recorte definido inicialmente e tendo constatado uma mudança na conjuntura política, optamos por recuar o período investigado para a fase de implementação de MAC-PR, marcada pela gestão do diretor Fernando Velloso, adentrando na gestão de Mariza Bertoli (1984-1984), primeira diretora indicada pelo recém-eleito governador José Richa. A curta gestão de Bertoli marca o período de transição de um MAC-PR que deixa de ser gerido por um de seus fundadores e inicia o delineamento de novos projetos. Ademais, as investigações nos arquivos e documentos administrativos do MAC-PR nos forneceram pistas de que a dimensão educativa do Museu não esteve restrita aos anos 1980 e que as práticas educativas, tais como monitorias e atendimento de grupos escolares, foram anteriores às ações identificadas no primeiro levantamento desta pesquisa.

Criado pelo decreto oficial de 11 de março de 1970 (PARANÁ, 1970a) e inaugurado em 1971, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná tornou-se a principal instituição do Estado responsável por constituir um acervo dos artistas brasileiros e paranaenses, bem como estimular e divulgar a produção contemporânea. Segundo Vera Baptista (2006), a criação do Museu pode ser considerada fruto da articulação de artistas e intelectuais da década de 1960, que buscavam a

consolidação de um espaço para acolher a produção artística paranaense e promover a atualização do pensamento estético.

Antes da criação do MAC-PR, havia poucas instituições com características de museu de arte no estado. Algumas delas possuíam um acervo artístico, como o Museu Paranaense (1883) e a Casa Alfredo Andersen – Escola e Museu de Arte (1959). No entanto nenhuma dessas instituições atendia ao desejo dos artistas e intelectuais paranaenses por um espaço institucional que abrigasse uma coleção de arte paranaense e que fosse também capaz de acolher diversas manifestações artísticas e não apenas uma parte dela, vinculada à história do Paraná ou à biografia de um artista.

Segundo Baptista (2006) o primeiro museu de arte em solo paranaense foi o Museu de Arte do Paraná (MAP), fundado em 1960 como resultado da reivindicação dos artistas e intelectuais paranaenses, que encontraram apoio dos Diários Associados do Paraná e do Museu de Arte de São Paulo (MASP). O MAP funcionava sem sede física, realizando suas exposições na Biblioteca Pública do Paraná, e era financiado por membros do conselho do Museu (BAPTISTA, 2006). Devido às dificuldades financeiras e ao conflito provocado por artistas paranaenses que discordavam em relação à valorização de uma arte regional e local em detrimento da arte nacional, o MAP foi abandonando suas atividades e entrou em inatividade em 1966.

Nesse mesmo período, na década de 1960, dois artistas ocupavam cargos na administração pública: Ennio Marques Ferreira assumira a direção do Departamento de Cultura, e Fernando Velloso, a Divisão de Promoções Culturais, ambas vinculadas à Secretaria de Educação e Cultura. Com a desativação do MAP, o Departamento de Cultura passou a assumir as atividades antes promovidas pelo Museu, tais como a organização de exposições de artes plásticas e até mesmo a guarda das obras do acervo do MAP, obtidas por meio da premiação de salões de arte por ele organizados.

Essa atuação do Departamento de Cultura, semelhante à de um museu, fez com que o convite para o Encontro de Diretores e Representantes de Museus de Arte do Brasil fosse estendido a Ennio Marques Ferreira para representar o Paraná. O evento, organizado pelo historiador e crítico de arte Walter Zanini, ocorreu em 1966, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Depois desse encontro, Ferreira conseguiu uma moção de apoio para a criação de um museu de arte do estado, assinada por representantes e diretores de museus de vários

estados brasileiros, dando início aos estudos para elaboração do projeto do MAC-PR sob a responsabilidade de Fernando Velloso.

No ano seguinte, foi criada a Associação de Museus de Arte do Brasil (AMAB), que deu continuidade aos encontros promovidos pelos Colóquios de Museus de Arte do Brasil durante os anos 1960 e 1970, com o objetivo de divulgar os princípios museológicos e reunir a classe profissional para debater os desafios dos museus de arte brasileiros. Desde o início das atividades da Associação, o Paraná esteve presente por meio do Departamento de Cultura, principalmente na figura de Fernando Velloso, que chegou a assumir sua presidência.

Foi nesse contexto de divulgação do pensamento museológico que o projeto do MAC-PR foi construído. Segundo Baptista (2006), Fernando Velloso, em depoimento cedido ao Museu em 1988, reconheceu a afinidade do modelo de museu de arte discutido nos debates trazidos por Walter Zanini nos Colóquios, bem como o próprio modelo representado pelo MAC-USP, com os fundamentos utilizados para montar o regulamento do MAC-PR (BAPTISTA, 2006). Com base nessas orientações, Baptista, em sua análise sobre atuação dos diretores na política de formação do acervo do MAC-PR, caracteriza a atuação de Velloso como marcada pelas tendências museológicas mais atualizadas da época, tendo como parâmetro “[...] a orientação do ‘museu vivo’, entendido não apenas como depósito e expositor de obras de arte, mas atuante no sentido de estimular e divulgar a produção artística contemporânea” (BAPTISTA, 2006, p. 19).

Esse mesmo trecho de Baptista foi incorporado no livro *Catálogo Geral do Acervo do MAC* (2009), reforçando a representação que o MAC-PR criou sobre si, na figura de Fernando Velloso como fundador e na orientação de museu vivo como norte de atuação. Ademais, na mesma página, o Museu também se apresenta como uma instituição “tradicionalmente voltada para educação” (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 2009, p. 15), dando ênfase às atividades desenvolvidas pelo atual Setor de Ação Educativa em projetos para atender o público visitante e nas ações conjuntas com instituições educacionais, como a realização de cursos, palestras e encontros. Contudo, o texto, que se propõe a apresentar a instituição no Catálogo, não informa datas ou projetos que possam ser relacionados à referida “tradição educativa”.

De acordo com Baptista (2006, p. 25), a criação de um setor para cuidar das atividades educativas ocorreu em 1987, quando um novo Regulamento Interno

proposto por Adalice Araújo, diretora recém-empossada, criou o Núcleo de Arte-Educação, responsável pela atuação junto às escolas e pela oferta de cursos abertos e gratuitos. No entanto, isso não significa que o MAC-PR não tenha realizado qualquer atividade educativa apenas por não prever nos regulamentos anteriores um setor específico para essa área. Baptista (2006) relata que, antes mesmo da criação do Núcleo de Arte Educação ou da referência a uma unidade educativa, na gestão de Elizabeth Tilton (1984-1987) houve ocorrência de projetos com caráter educativo voltados ao desenvolvimento da criatividade de crianças, bem como visitas guiadas para grupos escolares.

No balanço bibliográfico sobre o estudo dos museus, não foi localizada uma única definição do termo *museu vivo* enquanto parâmetro museológico. Segundo Lourenço (1999, p. 15), esse termo, relacionado aos museus de arte moderna, foi um dos jargões utilizados por essas instituições, criadas no período conhecido como *pós-guerra*, como um conceito oposto ao museu em sua concepção tradicional, por eles chamado de “tumular”. Junto a esse termo, eram comuns também as denominações *quarta dimensão* e *museu escola*, referentes à multiplicidade artística e à difusão dos saberes. Com referência ao modelo de museu instaurado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, o abandono da ideia de um museu tradicional, pensado apenas como lugar de preservação, guardião da memória e do passado, passa a dar lugar à ideia de um museu dinâmico em sua programação e atividades ofertadas ao público, tais como exposições itinerantes que circulam por outras cidades do país, conferências e palestras com especialistas, oferta de cursos profissionalizantes e atividades de ateliê livre para a prática artística.

No contexto brasileiro, o MASP, apesar de não se caracterizar apenas como um museu de arte moderna, adotou o parâmetro do modelo de museu difundido pelo MoMA. De acordo com Lourenço (1999, p. 100), o diretor do MASP, Pietro Maria Bardi, espelhou-se nos museus americanos, buscando propor atividades de caráter educativo para conquistar um público diversificado, como ações de monitoria para as exposições do acervo e atividades de ateliê voltadas ao público infantil, bem como cursos profissionalizantes nas áreas de artes, *design*, cinema ou propaganda. Além do MASP, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e o Museu de Arte Moderna do Rio Janeiro (MAM-RJ) também realizavam atividades profissionalizantes voltadas aos artistas plásticos de áreas afins, investindo igualmente em atividades



experimentais de sensibilização do público infantil e juvenil pelo fazer artístico (LOURENÇO, 1999, p. 46).

A retórica dos museus de arte como espaços “vivos” e “dinâmicos”, em oposição à ideia corrente desse tipo de instituição como templo ou lugar de coisas velhas, tornou-se frequente ao longo do século XX. Nas décadas entre 1960 e 1980, esses termos voltam ao debate e juntam-se a outros para alimentar discussões em torno de uma nova demanda dos museus de arte, frente às mudanças da produção artística, colocando em questão o fim da arte moderna, que teria desaparecido para dar lugar à arte contemporânea<sup>5</sup>. Além do museu vivo, passam a figurar no debate os termos *museu laboratório*, *antimuseu*, e *centro cultural*.

Diante disso, algumas perguntas conduzem a presente investigação: quais eram exatamente os parâmetros de um museu vivo defendidos no período? De que maneira as direções do MAC-PR se apropriaram desse conceito e como o colocaram em prática? Quem era o público do MAC-PR e quais atividades eram ofertadas a ele? Havia alguma concepção de ensino da arte que orientava a prática de monitoria?

Dessa forma, esta pesquisa toma o termo *museu vivo* como conceito que orientou a atuação do MAC-PR e tem por objetivo analisar suas relações com as ações educativas promovidas por este entre 1970 a 1984. Partimos da hipótese de que tal conceito esteve em consonância com o debate nacional e internacional sobre a função social dos museus no século XX, evidenciando a dimensão educativa e tornando-se uma das frentes de atuação que os museus passam a desenvolver de forma mais consolidada.

Enquanto objetivos específicos, busca-se identificar as diferentes significações atribuídas à ideia de museu, apontando a relação entre o museu vivo e a promoção das ações educativas que foram promovidas pelos museus de arte brasileiros no século XX como estratégias para instaurar um novo conceito de museu. Estabelecidas as bases que inspiraram o MAC-PR como museu vivo, investiga-se igualmente como o Museu se apropriou desse conceito e de que maneira a Instituição atuou com base nele, por meio do levantamento na programação do Museu dos

---

<sup>5</sup>Segundo Arthur Danto (2006), a distinção entre *arte moderna* e *arte contemporânea* não estava clara até meados das décadas de 1970 e 1980, podendo ambos os termos conferir sentidos temporais, como a arte se fazia no tempo corrente. Quando a produção artística passou a assumir uma agenda que abandonou os ideais modernos da busca pela forma, para uma agenda com objetivos políticos ou pessoais de cada artista o termo *arte contemporânea* passou a ser utilizado para se diferenciar da *arte moderna*. (DANTO, 2006)

eventos que se relacionam ao conceito de museu vivo no período entre 1970 e 1984. Em seguida, exploramos as ações educativas e o atendimento ao público escolar nessa primeira fase do MAC-PR, identificada nos documentos de rotina administrativa e em artigos de jornais.

Para a construção da pesquisa proposta, é necessário fazer algumas considerações sobre como entendemos os museus na História da Educação e os conceitos que nos orientam nos processos investigativos e historiográficos.

No campo da história da educação, segundo Zita Possamai (2015), a renovação historiográfica, em diálogo com a nova história cultural, proporcionou um olhar diferenciado para as problemáticas a serem investigadas pela história da educação, abrindo espaços para pensar novas fontes e novos objetos, entre eles os museus escolares<sup>6</sup> e os museus pedagógicos<sup>7</sup>. Essas abordagens têm em comum o fato de que esses museus possuem temáticas vinculadas ao universo escolar, mas concordamos com as afirmações da autora ao considerar que os museus de todas as tipologias podem ser objetos de investigação da história da educação pelo forte caráter educativo que carregam e perpetuam ao longo do tempo (POSSAMAI, 2015).

Além disso, ao trazer os museus como tema para a história da educação, devemos recordar que, para Roger Chartier (1988, p. 16-17), a história cultural “tem por principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. Nessa perspectiva, os museus se apresentam como locais privilegiados para os estudos da história cultural e da história da educação, caracterizados como espaços que não só constituem acervos com objetos representativos de determinado período, região ou grupo social, mas também se responsabilizam pela produção e difusão de conhecimento.

No caso dos museus, o diferencial em relação a outras instituições que atuam na produção do conhecimento está imbricado na relação entre homem-objeto, em um espaço que reúne uma coleção que possibilita a pesquisa e a aprendizagem por meio

---

<sup>6</sup> Os museus escolares datam do final do século XIX e início do século XX, impulsionados pelos ideais pedagógicos do método Lições das Coisas e, posteriormente, pela Escola Nova, que centravam o processo educativo no aluno e na aprendizagem através dos estímulos sensoriais. Sobre os museus escolares, ver Diana Vidal (2000), Maria Helena Câmara Bastos (2013).

<sup>7</sup> Os museus pedagógicos foram criados a partir da segunda metade do século XIX, na esteira das Exposições Universais, para reunir e difundir ideias, métodos e materiais didáticos (POSSAMAI, 2015).

da observação direta de artefatos, sejam eles espécimes naturais, objetos ou obras de arte. Segundo Possamai (2015, p. 24),

nessa perspectiva, ao propor uma determinada forma de relação com os bens culturais, advinda da seleção de determinadas coisas para serem perpetuadas no tempo, o museu educa, propondo uma mirada específica aos objetos e às possibilidades infinitas de sua significação nas exposições ou outros meios de extroversão. Como a escola, o cinema, o livro, a família, o museu é lugar do educar, pois constitui-se em espaço de criação de representações sobre o mundo e as coisas, propondo visões de mundo, versões da história; prescrevendo comportamentos e práticas; enfim, acima de tudo, colocando-se como lugar autorizado e legitimado socialmente para tal.

Ao tomarmos o museu como objeto para a história da educação, trabalhamos com uma noção ampliada de educação, como proposto pelo historiador Peter Burke (2007), ao considerar que ela ocorre para além das instituições escolares, como um processo de transmissão cultural. Em seus estudos baseados na perspectiva da sociologia do conhecimento, Burke (2003; 2012) também nos ajuda a pensar no papel desempenhado por outras instâncias da sociedade e investiga como os diferentes grupos atuam na produção, análise e difusão do conhecimento, desde a invenção da prensa de Gutemberg, no século XV, até os instrumentais de comunicação difundidos no período atual, como a *internet* e a *Wikipédia*. Na esteira dessa abordagem, podemos considerar também os museus como uma dessas instituições organizadoras do conhecimento junto às universidades, aos institutos de pesquisas e à imprensa (BURKE, 2012, p.12).

Burke (2007, p. 22) também defende uma abordagem ampla da educação nos estudos históricos, voltados para a compreensão da transmissão da cultura, não só como uma “mensagem” que é transmitida, mas como uma “recepção livre e criativa” por parte de quem a recebe e a transforma, como uma forma de apropriação, por exemplo. Para o autor, é fundamental que nesses estudos se busque compreender “[...] o que é transmitido, por quem, para quem, com quais objetivos, como, onde, e com quais resultados” (BURKE, 2007, p. 14).

Essa perspectiva de ampliar os temas da história da educação para outros processos educativos já foi proposta pelo historiador americano Bernard Bailyn (1960), que compreende a educação não apenas vinculada ao ensino formal, mas como o processo pelo qual uma cultura é transmitida ao longo das gerações, seja por meio das instituições de ensino ou de instâncias como a família ou a igreja. O historiador britânico Asa Briggs (1972, p. 5) também reforça a relevância em se

ampliar a abordagem dos temas, considerando que “o estudo da história da educação é melhor considerado como parte do estudo mais amplo da história da sociedade, a história social amplamente interpretada com a política, a economia e, é necessário acrescentar, a religião”<sup>8</sup>. O autor ainda aponta que o historiador deve estar atento às *agências fora da escola* ou *agências na sociedade*, que atuam com dimensão educativa (Briggs, 1972).

Ainda que Briggs e Bailyn façam essas observações em relação às agências educativas do século XIX, nos ancoramos em seus apontamentos para pensar a segunda metade do século XX, momento que marca o desenvolvimento dos debates nacionais e internacionais sobre a educação nos museus, com os encontros promovidos pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) e pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), bem como pela AMAB, com a qual o MAC-PR manteve maior contato. Ademais, é nesse período que, de acordo com Valeria Garcia (2007), os conceitos de educação formal, não formal e informal foram formulados, primeiro nos Estados Unidos na década de 1960, e mais tarde difundidos no Brasil a partir da década de 1980, popularizando-se nos anos 1990.

Para a investigação dos museus e identificação do conhecimento que estes produzem, como o transmitem e para quem, recorremos ao pensamento do museólogo Mário Chagas, que os caracteriza a partir de sua dimensão humana, compreendendo-os como uma “arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição”, afastando-se da ideia do museu como “espaço neutro e apolítico de celebração da memória” (CHAGAS, 1999, p. 19). Essa concepção nos permite olhar essas instituições em relação aos grupos sociais e à conjuntura política e cultural, que circunscrevem a criação e a administração.

Nesse sentido, os conceitos de *tática* e *estratégia* formulados por Michel de Certeau (2017) evidenciam as tensões e aproximações entre os grupos sociais e os indivíduos que transitavam pelo MAC-PR, desde seu processo criação até sua implementação e funcionamento. Compreendemos o Museu como espaço de poder, onde se interiorizam operações, não somente de construção de memória, mas também de produção de discursos sobre sua função em relação à cultura, além da

---

<sup>8</sup> Tradução da autora. Do original: “The study of the history of education is best considered as part of the wider study of the history of society, social history broadly interpreted with the politics, the economics and, it is necessary to add, the religion put in” (BRIGGS, 1972, p. 5).

legitimação da produção artística contemporânea. As contribuições de Certeau (2017) permitem analisar como se constituem as “modalidades de ação” e a “formalidade das práticas”, elaboradas pelo MAC-PR, por meio de seus diretores e funcionários, que organizam espaços e possibilitam determinadas ações dentro do Museu, entre elas as educativas.

A proposta de história dos conceitos formulada por Reinhart Koselleck (2006), orienta a investigação a partir da compreensão de que uma palavra é um conceito quando esta adquire um caráter generalizante e polissêmico, justapondo diferentes significados atribuídos a ela (KOSELLECK, 2006, p. 108). Em nosso entendimento, os termos *museu* e *museu vivo* atingem esse grau de generalização e se enquadram como conceitos relevantes do ponto de vista social e político, especialmente no tocante ao debate sobre a função social e educativa dos museus. O procedimento metodológico sugerido por Koselleck (2006) trabalha levando em conta a leitura e a análise das fontes, atentando para o emprego dos termos e suas significações. Alternando uma abordagem *sincrônica*, do momento específico em que um conceito é enunciado, com a abordagem *diacrônica*, de um longo período de enunciação, é possível observar como as diferentes camadas semânticas de um conceito foram construídas, modificadas ou alteradas.

As fontes para o nosso estudo encontram-se principalmente no Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR e constituem-se de documentos administrativos, legislação, anais de eventos da área dos museus, artigos de jornal e fotografias. O livro *Catálogo Geral do Acervo do MAC* (2009) também foi uma das fontes consultadas, para reunir as informações sobre as ações culturais promovidas pelo Museu no período estudado. A consulta à Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, dos jornais paranaenses de outros estados<sup>9</sup>, complementou as investigações, identificando maiores informações sobre os eventos e os personagens citados nas fontes do arquivo do MAC-PR, bem como possibilitou ampliar o alcance dos debates sobre a função dos museus nos artigos de jornais sobre os Colóquios da AMAB, sobre as ações promovidas pelo MAC-PR e pela Secretaria de Esporte e Cultura.

---

<sup>9</sup> Publicados no Paraná, foram consultados o *Diário do Paraná*, *Diário da Tarde*, *Correio de Notícias* e *Correio da Manhã*. Publicados em outros estados, foram consultados principalmente o *Jornal do Brasil* e o *Jornal do Comércio*, ambos do Rio de Janeiro. O período consultado abrange 1966 a 1983, referentes ao início dos Colóquios da AMAB e ao fim da gestão de Fernando Velloso.

Considerando que não foi encontrada nos documentos do período qualquer vinculação direta entre as práticas educativas e as exposições e eventos realizados pelo MAC-PR, optamos por não trabalhar com a análise de exposições, reconhecidamente uma das principais formas de comunicação da produção de conhecimento realizadas pelos museus. Não obstante, não descartamos a possibilidade de trabalhar com a concepção do espaço expositivo, com a curadoria e a expografia das exposições, o que seguramente poderá fornecer, em um futuro desdobramento desta pesquisa, novos horizontes para a investigação do museu como espaço educativo.

Buscando percorrer outros contextos e nuances sobre o objeto de pesquisa e contexto em que se insere, a leitura das fontes nos levou a outros arquivos. Os arquivos *on-line* da Unesco Digital Library possibilitaram o acesso às publicações da revista *Museum*, periódico da área da museologia publicado pela Unesco, que reúne textos de especialistas e relatos de experiência dos museus membros do ICOM. Já a biblioteca digital Gallica, da Biblioteca Nacional da França, disponibiliza os boletins *ICOM News*, que informam sobre os encontros organizados pela instituição. Outras plataformas digitais, como Google Books e o Internet Archive, foram fundamentais para a localização de publicações e livros editados por museus, como as publicações do MoMA, e de catálogos das coleções dos séculos XVI-XVIII.

Para aprofundar a inserção do tema proposto no campo historiográfico, faz-se necessária uma breve análise da produção científica sobre a história dos museus, sobre a história da educação relacionada aos museus, sobre o MAC-PR e sobre os movimentos artísticos paranaenses que se relacionam à sua criação e a seu funcionamento.

Em relação à história dos museus e às diferentes orientações museológicas, a pesquisa dialoga com autores que abordam o contexto dos museus europeus, americanos e brasileiros. As obras de Dominique Poulot (2013), Marlene Suano (1986), Marcos Pinheiro (2004), Bruno Brulon Soares (2011) e José Bittencourt (1996) nos apresentam um panorama das transformações pelas quais os museus em geral passaram ao longo dos anos, discutindo as suas funções de preservação, pesquisa e comunicação. Já em relação aos museus brasileiros, contamos com a contribuição das pesquisas de Ana Maria Alves Machado (2005) e Letícia Julião (2006).

Os museus de arte acompanham as mudanças dos museus, mas de forma muito específica, relacionada aos debates artísticos, principalmente iniciados com a



abertura dos museus de arte moderna e as consequentes modificações nos modos de exibição das obras de arte e na forma de os museus atuarem. Nesse sentido, Martin Grossman (2011) localiza as principais transformações dos museus de arte na história, enquanto Nicholas Serota (2000) e Brian O'Doherty (2002) discutem as transformações do espaço expositivo. Serota (2000) aborda a relação entre o modo de expor as obras de arte e a construção de narrativas históricas, enquanto O'Doherty (2002) enfatiza os preceitos impostos pela galeria de arte moderna, que reforçam o papel das exposições e dos museus de arte como espaços sagrados.

Já o trabalho de Maria Cecilia França Lourenço (1999) dedica-se à formação dos museus de arte moderna do país, fazendo um apontamento sobre a interpretação do conceito de museu vivo nos museus da década de 50 e 60. Em relação à formação dos museus de arte contemporânea, a tese de Renata Motta (2009) discute o modelo institucional destes museus, recuperando os antecedentes da instituição.

No levantamento de teses e dissertações produzidas nos Programas de Pós-Graduação em Educação, nas linhas relacionadas à História da Educação, identificamos pesquisas que têm se dedicado às relações entre Museus e Educação. Podemos citar como exemplos a tese de Paulo Rogério Marques Sily (2012), que aborda as ações educativas do Museu Nacional do Rio Janeiro no período entre 1818 a 1935, a dissertação de Ana Carolina Gelmini de Faria (2013) sobre o caráter educacional do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro (1922-1958) e a importância do Curso de Museus promovido por essa mesma instituição, e a dissertação de Natália Thielke (2014), que investigou a circulação das esculturas dos povoados jesuítcos-guaranis que viveram na região do Rio de Grande do Sul durante os séculos XVII e XVIII, no Museu Júlio de Castilhos e no Museu das Missões, no período de 1903 a 1940, datas de fundação dos respectivos museus.

Nessas pesquisas, é explorado o debate sobre a função educativa dos museus e suas implicações na história da educação, o que demonstra um interesse recente do campo pelo museu e suas práticas educativas como tema para a história da educação. Nota-se, entretanto, que as pesquisas até então identificadas abordam o período entre o final do século XIX e meados do século XX e tratam dos temas relacionados ao ensino da ciência, da história e da constituição da ciência da museologia no Brasil.

Não localizamos pesquisas produzidas nas linhas relacionadas à História da Educação sobre a especificidade da educação em museus de arte. No entanto, o

levantamento realizado nos Programas de Pós-Graduação dos cursos de Educação e Artes Visuais mostrou que diversos pesquisadores vêm se dedicando a investigar a educação em museus com foco no tempo presente, acabando por construir um panorama histórico de caráter introdutório sobre o ensino da arte nesses espaços. Muitos dos recortes temáticos investigados pelos pesquisadores fazem o movimento de “voltar ao passado” para “chegar ao presente”, com o objetivo de subsidiar as discussões do tempo em que vivem, numa abordagem diferente da proposta pela história da educação. Contudo, há de se destacar que, apesar de abordagens teórico-metodológicas diferentes, essas pesquisas nos auxiliam a compor um quadro de ações nacionais sobre a história do ensino da arte nos espaços museológicos.

A dissertação de Alice Bemvenuti, *Museus e educação em museus – História, metodologias e projetos*, defendida em 2004 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresenta o histórico dos museus de arte brasileiros e de seus projetos educacionais ao longo dos séculos XIX e XX, com ênfase nas estratégias de aproximação do público com a obra de arte original. A autora aborda um extenso recorte temporal, desde a vinda da Missão Artística Francesa às tendências modernas da livre-expressão no século XX, chegando ao desenvolvimento das tendências contemporâneas que passaram a ser elaboradas e defendidas a partir da década de 1980, introduzindo a imagem e a apreciação de obras de arte nos museus e nas escolas. Bemvenuti (2004) contribui especialmente ao abordar o ensino da arte e a formação das ações educativas nos museus, localizando os museus de arte que desenvolviam projetos e setores educativos, e a influência pedagógica de cada período. A investigação dedica-se também a analisar os Museus de Arte Contemporânea de São Paulo, Niterói, e Rio Grande do Sul, descrevendo um histórico das instituições e de seus setores educativos, abordando a orientação metodológica dos projetos em desenvolvimento por esses museus.

De caráter mais específico, com ênfase no histórico de setores educativos de outras instituições, contribuem os trabalhos de Maria Paula Pinheiro (2014) e José Minerini Neto (2014), que abordam com profundidade a história de setores educativos de museus de arte, levando em consideração ações que também foram mencionadas nos trabalhos de Lourenço (1995) e Bemvenuti (2004).

Minerini Neto (2014) aborda a história da educação nas Bienais de Arte de São Paulo, desde as primeiras edições da Bienal em 1951, e os programas

desenvolvidos pelo MAM-SP até a instituição do Educativo Permanente Bienal, em 2011. Já Maria Paula Pinheiro (2014) discute a influência dos pressupostos teóricos da educação em arte associados à livre expressão e à perspectiva contemporânea das metodologias de leitura de imagem, tendo como foco a análise das atividades dos setores educativos dos museus da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu Lasar Segall. Apesar de não se propor a fazer uma análise histórica, Pinheiro (2014) faz um trabalho de caráter qualitativo e de coleta de dados, utilizando fontes documentais relacionadas aos museus e também entrevistas com os coordenadores do setor educativo, que nos ajudam a compreender o que faziam os museus de arte na década de 1980 em relação às ações educativas.

Em relação ao Museu de Arte Contemporânea do Paraná, propomos recuar brevemente para o ambiente cultural paranaense das décadas de 1950-1960, que proporcionou apreender o contexto para que os artistas dessas gerações concretizassem a criação de um Museu na década de 1970. A pesquisa de Geraldo Camargo (2002), intitulada *Escolhas abstratas: arte e política no Paraná (1950-1962)*, nos indicou a movimentação de artistas pelo campo artístico e político, e o engajamento na gestão cultural de personagens como Ennio Marques Ferreira e Fernando Velloso. Katiucya Périgo (2008), também contribui com sua tese, que aborda a constituição do meio artístico no Paraná (1940-1960), fornecendo mais pistas sobre artistas envolvidos na criação dos museus de arte e na gestão cultural da cidade.

A tese de Adriana Vaz (2011), *O Museu Oscar Niemeyer e seu público: articulações entre o culto, o massivo e o popular*, que discute em um de seus capítulos a formação dos primeiros museus de arte paranaenses, contribuiu para a localização da movimentação dos agentes culturais entre a criação do MAP e do MAC-PR. O trabalho já citado de Vera Baptista (2006), *A formação do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná*, dialoga com esta pesquisa, na medida em que nos orienta propriamente sobre a história do MAC-PR e as características de gestão de seus diretores, o que nos apontou novos problemas e forneceu pistas para a busca de fontes e outras abordagens de investigação.

Sobre as movimentações artísticas em relação ao funcionamento do MAC-PR, as pesquisas de Artur Freitas (2013; 2014) abordam eventos que tiveram destaque na programação do MAC-PR como atividades expressivas do museu vivo e do museu laboratório, a exemplo dos Encontros de Arte Moderna de 1972 e 1974.

Buscando a melhor organização do trabalho, dividimos a dissertação em dois capítulos. O primeiro investiga o conceito de museu e a expressão *museu vivo*, baseando-se na história dos museus e na investigação das publicações do ICOM, o *Icom News* e a revista *Museum*, que formalizam e teorizam o pensamento museológico do século XX. Em seguida, buscamos compreender como o conceito de museu influenciou o MAC-PR, analisando de que modo esse debate sobre a função do museu de arte esteve presente no projeto de criação do MAC-PR e na organização administrativa proposta pelo primeiro Regulamento, bem como nas instalações físicas da instituição e no modo de exibição das obras de arte.

No segundo capítulo, buscamos identificar pelo levantamento e análise das promoções culturais promovidas pelo MAC-PR entre 1970 e 1980, publicadas no *Catálogo Geral do Acervo do MAC* (2009), quais atividades se aproximavam de práticas educativas, a partir da noção de atividades de extensão previstas no Regulamento Interno do Museu. Apresentamos uma análise inicial, de como cada diretor do MAC-PR, Fernando Velloso e Mariza Bertoli, colocaram essas práticas na programação do Museu. Em seguida, abordamos as práticas cotidianas que permaneceram invisíveis nesse quadro, como a atuação do Setor de Pesquisa e Documentação na produção de dados sobre o público visitante do MAC-PR, e do Setor de Monitoria, incluído como subsetor do Setor de Pesquisa em 1974, que reaparece como Equipe de Monitoria em 1983. Também foram considerados os registros de atendimento de visitas guiadas de escolas e outras instituições, de 1971 a 1979.

Finalmente, esta pesquisa pretende introduzir um tema recente e pouco abordado pela história da educação, a função educativa dos museus de arte, e contribuir com o campo da história da educação ao localizar as ações educativas do MAC-PR em relação aos debates no contexto nacional e internacional sobre a função educativa do museu e suas práticas.

## 1 EM BUSCA DE UM CONCEITO: O MUSEU VIVO NA HISTÓRIA DOS MUSEUS E NO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ

FIGURA 1 – PÚBLICO VISITANDO EXPOSIÇÃO NO MAC-PR



Fonte: Gemael (11 ago. 1974, p. 6).

De vinte quatro pessoas passeando pelas salas do MAC, a maioria era de estudantes, inclusive crianças – e nestas as atitudes mais criativas: um garoto de doze anos, ao deparar com um quadro mostrando círculos concêntricos, flexionou o joelho, simulou uma arma nas mãos e passou a emitir sons que lembrassem uma metralhadora apontada para a obra de arte. O restante do pessoal, no entanto, comportava-se com o mesmo respeito e apatia confessados por Fernando Velloso: “Quando eu era garoto, entrava num museu com o mesmo pânico atávico de quem entrava numa igreja, apesar de não ser religioso”. As pessoas, no entanto, parecem percorrer galerias de um sacrário, num culto ao silêncio e à austeridade. E apesar do sistema de som, com suas notas doces, não se consegue sentir ali como pretende o diretor “o mesmo clima de um campo de futebol”. Precisamos desmitificar o museu para que o homem do povo não sinta medo de entrar. Aqui também é lugar dele, pode olhar, rir e criticar se achar que a obra é ridícula. Só não pode mesmo destruir o quadro” (GEMAEL, 11 ago. 1974, p. 6)

A descrição de Rosirene Gemael, repórter cultural do jornal *Folha de Londrina*, parece dar vida à fotografia de Joel Petroski (figura 1), que, não por acaso, acompanha com destaque a reportagem de página inteira intitulada “No Museu de Arte Contemporânea do Paraná”, publicada cerca de três meses depois da inauguração

do MAC-PR em sua nova sede instalada em um prédio histórico na rua Desembargador Westphalen, situada no centro de Curitiba. Ao ler o texto, logo comparamos a criança com chuteiras e calção de futebol, que parece caminhar pela sala, simulando atirar no quadro de círculos<sup>10</sup>, em relação aos adultos, que assumem uma postura contemplativa diante das obras, com os braços cruzados.

Em meio às palavras de Gemael, destacamos algumas frases de Fernando Velloso, diretor do MAC-PR, que expressam tanto as significações atribuídas aos museus quanto o seu pensamento museológico. Ao mesmo tempo em que o comportamento da maioria dos visitantes presentes naquele dia é descrito como característico de quem percorre as galerias de uma igreja, a vontade do diretor é fazer do Museu um lugar do povo, com o “mesmo clima de um campo de futebol”. Tal declaração pode ser relacionada à popularidade do futebol entre os brasileiros, principalmente porque alguns meses antes, entre 13 de junho e 7 de julho de 1974, acontecera a Copa do Mundo na Alemanha.

Velloso, recém-eleito presidente da AMAB, afirmava que os museus não poderiam mais continuar meramente como entretenimento das classes favorecidas. Segundo Gemael (11 ago. 1974, p. 6), o projeto da AMAB (e, por consequência, o projeto de museu de Velloso para o MAC-PR) era transformar os museus de “sarcófagos do passado (museus e galerias que servem simplesmente ao devaneio e distração dos que visitam), para se tornarem locais dinâmicos, do caráter didático e alcance popular”.

A oposição entre um museu tido como “sarcófago do passado”, que restringe suas atividades à exposição de uma coleção que narra as glórias e triunfos do passado, e um museu tido como “dinâmico e popular”, tangencia alguns dos tópicos discutidos ao longo do século XX sobre a redefinição do papel dos museus na sociedade.

O museu enquanto instituição, com funções de preservação de coleções para os fins de pesquisa e exposição ao público, é uma construção histórica que data do final do século XVIII, tendo suas origens na Europa e se cristalizando ao longo do século XIX. Esse conceito é apontado pelos pesquisadores que estudam a história dos museus e as relações entre museus e sociedade como fenômeno moderno,

---

<sup>10</sup>A pintura descrita na reportagem de Rosirene Gemael (11 ago. 1974, p. 6), com círculos concêntricos, pode ser identificada como a obra “Oração”, 1966, do artista japonês Kenichi Kanelo (Yokohama, Japão, 1935), premiado no 2º Salão de Arte Religiosa Brasileira.



construído paulatinamente na Europa da Idade Moderna (BITTENCOURT, 1996; PINHEIRO, 2004). Durante o século XX, a consolidação dos museus e sua crescente profissionalização se expressam na formação do campo da Museologia e nas organizações de entidades profissionais, como o Conselho Internacional de Museus, em nível internacional, e a Associação de Museus de Arte do Brasil, em nível nacional. Assim, o conceito de museu tornou-se objeto de teorização, e novos significados lhe foram atribuídos.

Com isso, buscamos identificar como, em diferentes contextos sociais e políticos, os significados atribuídos à palavra *museu* se constituem como camadas de sentido, presentes ainda hoje no conceito desse tipo de instituição. Percorremos, principalmente, as construções dos termos *museu moderno*, *museu tradicional*, *museu dinâmico*, *museu vivo*, e suas adjetivações como *sarcófagos*, *templos* e *depósitos*, que demarcaram a construção de novas significações e que estavam presentes nos debates dos encontros dos Colóquios da AMAB, eventos que tangenciaram a criação do MAC-PR e acompanharam seus primeiros anos de atuação.

Apesar dos esforços dos profissionais do campo e da teoria museológica em instaurar um novo conceito de museu, em consonância com as funções sociais que se assumem, os sentidos de templo, sagrado, espaço de especialistas ou depositário de coisas velhas continuam presentes como significações atribuídas a ele.

## 1.1 MUSEU: DE TEMPLO E DEPÓSITO A ORGANISMO VIVO E DINÂMICO

A investigação do conceito de museu teve como ponto de partida dois aspectos: a etimologia clássica da palavra *museu* e o fenômeno da formação de coleções de objetos. Ainda que a ideia de museu como instituição que abriga uma coleção para fins de estudos date do final do século XVIII, precisamos localizar a ocorrência do uso do termo *museu* e a prática de formação de coleções, identificando como a ocorrência de fatos idênticos, mas com outras denominações, pode compor o “processo de cunhagem dessas designações em conceito” (KOSELLECK, 2006, p. 111).

A palavra *museu* (no português) e suas variações (*museum*, do inglês, *museo*, do espanhol e italiano, *musée*, do francês) têm origem na etimologia clássica, do grego *mouseion*, que designava o lugar onde habitavam as Musas, ou o templo em que elas

eram cultuadas. Na mitologia, as Musas<sup>11</sup>, filhas de Zeus e Mnemósine, deusa da memória, eram representantes das ciências, da literatura e das artes.

Segundo o historiador Poulot (2013), no testemunho do geógrafo Pausânias, intitulado “Descrição da Grécia (110 -180)”, é mencionado um pórtico da *ágora* de Atenas, como uma espécie de museu ao ar livre. Nos livros “História Natural, volumes XXXV e XXXVI”, de Plínio, o Velho, também é citada a exposição pública de esculturas. No entanto, Poulot não menciona se esses autores utilizam o termo *mouseion* para se referir a esses lugares. Já o culto às Musas é localizado por Bruno Soares (2011) no século IV a.C. em Crotona, Grécia, como um espaço de estudos filosóficos.

Ainda na Antiguidade, encontramos referência ao uso do termo *museu* relacionado à Biblioteca de Alexandria, criada na Dinastia Ptolomaica, século II a.C. De acordo com Poulot (2013), o local reunia salas de estudo, refeitório, coleções de objetos e espécimes, funcionando como uma espécie de centro acadêmico. Embora muitos associem o conceito de museu ao complexo de instituições da Biblioteca de Alexandria, para José Bittencourt (1996) e Bruno Soares (2011), não há documentação que comprove a relação da Biblioteca com o Museu, constituindo em sua opinião, portanto, a Biblioteca de Alexandria, assim como o templo das musas, “mitos de origens” da criação dos museus.

De acordo com Soares (2011, p. 44), o mito da origem dos museus foi disseminado a partir dos séculos XVII e XIX, pois a imagem desse templo das musas “não se encontra em grande parte das fontes em que se faz referência às Musas na mitologia grega. Esta imagem das Musas aprisionadas ao templo, surge tardiamente quando estas são reinterpretadas pelos museus”.

A formação de coleções é outro fenômeno apontado com relação à origem dos museus, mas nem toda coleção de objetos esteve relacionada ao termo museu. O historiador Krzysztof Pomian (1984, p. 53) define uma coleção como “[...] qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado e preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público. O autor apresenta

---

<sup>11</sup> “Segundo a lista mais aceita, seriam por ordem de dignidade, Calíope, detentora da poesia, Clio da história, Polímnia, da pantomima, Euterpe, da música, mas em algumas versões, da flauta, Terpsicore, da dança e da poesia musicada, Érato, da lírica coral, Melpómene, da tragédia, Talia da comédia e Urânia da astronomia e algumas versões da matemática” (BITTENCOURT, 1996, p.15)

as diferentes formas que o hábito de colecionar<sup>12</sup> objetos adquiriu nas sociedades, sem, no entanto, estarem relacionadas ao conceito de museu enquanto instituição (Pomian, 1984).

Segundo Pomian (1984), o hábito de colecionar objetos pressupõe a valorização das peças, seja pelo instinto de propriedade e a propensão à acumulação, próprias do homem civilizado ou de certos indivíduos, seja porque as peças de uma coleção também podem ser fontes de prazer estético, ou então porque elas permitem adquirir conhecimentos históricos e científicos.

Enfim, observa-se que o fato de as possuir [as coleções] confere prestígio, enquanto testemunham o gosto de quem as adquiriu, ou as suas profundas curiosidades intelectuais, ou ainda a sua riqueza ou generosidade, ou todas estas qualidades conjuntamente (POMIAN, 1984, p. 54)

A partir da leitura de Pomian (1984, p. 58-61), podemos classificar as coleções da seguinte forma: *coleções de espólios*, quando o acúmulo de objetos provinha de saques de outros povos conquistados como no caso das coleções do Império Romano; *coleções relacionadas ao sagrado*, como as oferendas entregues às Musas nos templos ou as coleções de relíquias sagradas da Igreja<sup>13</sup>; *coleções de tesouros principescos*, que reuniam objetos de ouro e outras raridades, demonstrando o poder econômico da realeza; *coleções de antiguidades e coleções científicas*, no contexto do Humanismo, fundadas pela difusão do hábito de colecionar antiguidades greco-romanas, no caso da primeira, e pelo estudo da natureza pela coleta de exemplares naturais e minerais, no caso da segunda; e *coleções públicas*, que se caracterizam pela criação dos museus públicos, quando muitas dessas coleções antes privadas tornaram-se públicas.

Segundo Findlen<sup>14</sup> (1994, apud POULOT, 2013), foram os colecionadores da era moderna (séculos XVI e XVIII) que recuperaram a etimologia clássica da palavra *museu*, criando aos poucos uma representação dos museus com referência à

<sup>12</sup> Segundo Pomian (1984, p. 55), coleções de mobiliário funerário são encontradas comprovadamente a partir do Período Neolítico, descoberto na cidade de Çatal Höyük na Anatólia entre 6500 e 5700 a.C.

<sup>13</sup> Segundo Cymbalista (2006), as relíquias sagradas são restos mortais dos santos ou objetos dos que foram martirizados. Os fiéis acreditavam que essas relíquias eram capazes de promover milagres. O culto às relíquias atravessa o período da Idade Média e teve prestígio até meados do século XVI, quando a Reforma Protestante condenou o culto às imagens. Nesse período de Reforma, houve a prática de destruição de relíquias, até o Concílio de Trento (1545 a 1563) reiterar o poder das relíquias, e tornarem os bispos e outras autoridades responsáveis pela certificação das relíquias (CYMBALISTA, 2006, p.14-15)

<sup>14</sup> FINDLEN, P. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Modern Italy*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1994.

Antiguidade e ao *mouseion*. Bittencourt (1996) concorda com esse argumento, uma vez que, segundo o autor, o termo *museu* caiu em desuso na Idade Média, sem haver registros de coleção com o nome de museu anteriores a esse período.

Reforçando a perspectiva de Findlen e Bruno Soares, Marcos José Pinheiro (2004) considera que os gabinetes de curiosidades e os primeiros museus do século XVII se constituíram como as bases do museu moderno, considerando o processo de institucionalização dos museus como análogo ao dos ícones geralmente associados à modernidade, como a indústria, o capitalismo e o progresso. O autor compreende o museu como projeto da modernidade com base em quatro categorias dela representativas: a) a relação do museu com os princípios Iluministas do século XVII, como o propósito de difusão do saber e acumulação de conhecimentos; b) o museu inserido como espaço para o espetáculo, pela consagração da cultura visual; c) o museu como lugar das representações da memória; d) o museu como espaço de construção da identidade nacional (PINHEIRO, 2004, p.48-49).

Localizados, portanto, na primeira fase da modernidade (séculos XV-XVIII), os Gabinetes de Curiosidades e suas variantes, Gabinetes de Antiguidades e Câmara das Maravilhas, eram coleções de caráter privado, propriedades de nobres, eruditos, profissionais liberais e naturalistas. Constituíam espaços cujo acesso era restrito a especialistas, estudiosos ou pesquisadores, pessoas próximas dos proprietários. De acordo com Pinheiro (2004, p. 51), são essas coleções, proporcionadas pelas viagens e expedições iniciadas com as Grandes Navegações e reunidas nos gabinetes, que nos indicam aspectos da formação do museu moderno como instituição.

Durante esse longo período, entre o século XV e o século XVIII, tanto as coleções dos gabinetes assumem diferentes denominações quanto o próprio termo *museu* incorpora diferentes significações e usos. Segundo Bittencourt (1996), a partir do século XV, os gabinetes de curiosidades são nomeados de *museum*, *theatrum* e *philoteca*, passando a ser reconhecidos como espaços de saber, erudição, reflexão e recolhimento. Com isso, o termo *museu* nesse período foi recuperado da Antiguidade Clássica e relacionado à prática de coleções, mas ainda não havia uma palavra estabilizada para denominar as instituições que as abrigassem.

Marlene Suano (1986, p. 11) indica que, em vários países europeus entre o século XVI e XVIII, a palavra *museu* esteve relacionada a qualquer compilação de saberes ou objetos, havendo ou não a existência de uma instalação física, como um prédio, sala ou armários. O primeiro registro do emprego desse termo para uma



coleção de gabinetes de curiosidades é encontrado no livro *Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato*, publicado em 1599. Nas páginas iniciais, lê-se “Ritratto del Museo di Ferrante Imperato”, como título dado à gravura que segue em sequência e representa o gabinete de curiosidades do naturalista Ferrante di Imperato (1525-1625).

FIGURA 2 – GRAVURA DO MUSEU DE FERRANTE DI IMPERATO (1599)



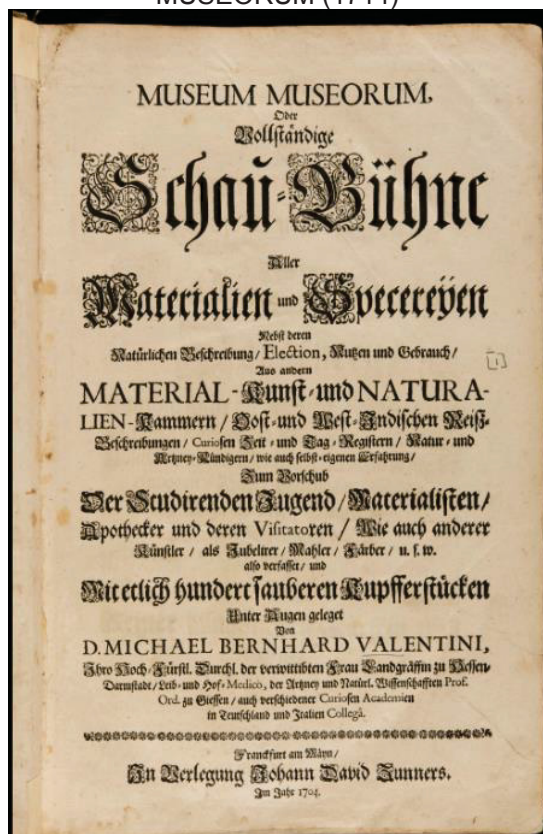
Fonte: Adaptado de IMPERATO (1599)

Para um observador do tempo presente, a imagem do gabinete de curiosidades (figura 2) pode parecer um ambiente confuso, com uma diversidade grande de espécimes naturais, entre animais empalhados, conchas, peixes e plantas, porém, aos olhos do século XVI, os exemplares são organizados de acordo com a classificação da natureza, que, segundo a própria legenda da imagem no livro, dividia então os animais entre *terrestres*, *aquáticos* e *voadores*, tendo em outra classificação *pedras*, *mármore*s, *minerais* e *metais*. Na esquerda ainda, podemos identificar uma estante com livros configurando uma pequena biblioteca e, ao fundo, uma mesa de trabalho com um livro aberto.

O termo *museum* poderia tanto designar uma sala com os objetos quanto também dar nome a publicações, referentes aos gabinetes de curiosidades e aos

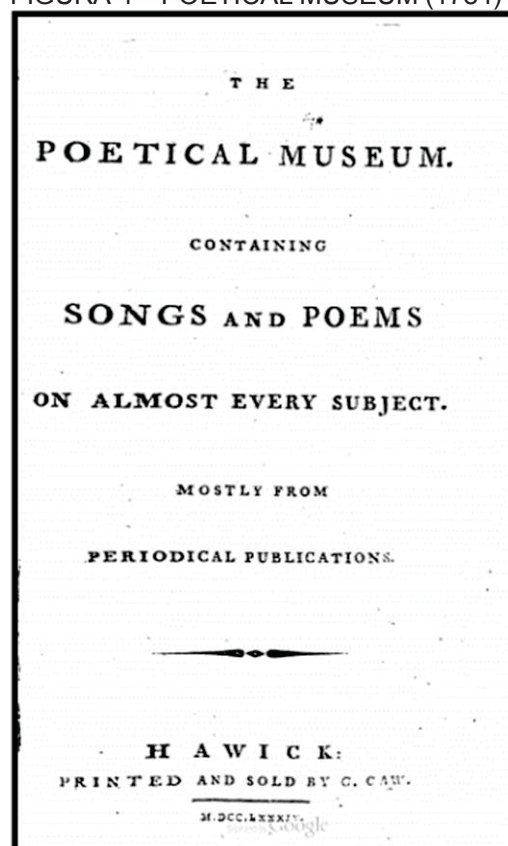
estudos produzidos a partir deles, ou então reunir compilação de qualquer outro tema, sem haver a materialidade dos objetos. Estes são os casos do *Museum Museorum*, editado na Alemanha (1714) e do *Poetical Museum*, publicado em Londres (1784).

FIGURA 3 – PÁGINA DO MUSEUM MUSEORUM (1714)



Fonte: Valentini (1714)

FIGURA 4 – POETICAL MUSEUM (1784)



Fonte: Caw (1784)

O *Museum Museorum* (figura 3) foi considerado o primeiro estudo de coleções publicado na Europa. Contando com cerca de 800 páginas, enumera e descreve, inclusive com ilustrações, espécimes naturais e minerais, bem como orienta o modo de utilizá-los. A obra publicada pelo cientista e professor de medicina Michael Bernhard Valentini (1657-1729) faz a divulgação da coleção do gabinete de curiosidades do autor, além de outras 159 coleções de seu tempo (BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL, 2016). Já o *Poetical Museum* (figura 4), editado pelo inglês George Caw, utiliza o termo *museum*, sem, no entanto, se referir à materialidade de uma coleção de objetos, mas à reunião de poemas e canções que foram publicados em períodos diversos.

Entre a compilação de conhecimentos por meio de objetos agrupados em edifícios e as publicações de catálogos e livros, podemos dizer que o termo *museu*

começou a significar espaços físicos que abrigam coleções, com fins de pesquisa e exposição, para o estudo e deleite, entre o final do século XVII e XVIII, com a criação da primeira instituição com essas características, como o Museu Ashmolean, aberto ao público em 1683, que teve origem com a doação de uma coleção particular de John Tradescian para Elias Ashmole, com a recomendação específica de que a coleção se transformasse em um museu para Universidade Oxford (SUANO, 1986, p. 25). Anteriormente a essa instituição, já ocorriam iniciativas de criar coleções com o nome de museu, como o *museum* da Academia de Belas Artes de Milão, criado em 1601 por Frederico Borromeo, arcebispo de Milão, e que reuniu obras de arte com o objetivo didático de orientar os artistas na estética aprovada pela Igreja (SUANO, 1986, p. 23). No entanto, é o Museu Ashmolean, que, por estar vinculado à Universidade de Oxford, é considerado o primeiro museu público europeu, ainda que o acesso estivesse restrito a especialistas, estudiosos e estudantes universitários (SUANO, 1985).

Segundo David Harvey (2000, p. 23), no século XVIII entra em foco o que Habermas (1983) chamou de *projeto de modernidade*, caracterizado pelo esforço dos pensadores iluministas em “desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna delas”. Esperava-se que o acúmulo de conhecimento gerado pelas pessoas, trabalhando livre e criativamente e por meio do domínio científico da natureza, libertasse o homem das calamidades naturais e das amarras dos mitos e da religião.

Dentre esses projetos, a *Enciclopédia*, de Diderot e D'Alembert (1751) registrou o que podemos considerar como o primeiro esforço em definir o conceito de museu, com o verbete dedicado ao termo, definindo-o como:

Lugar na cidade de Alexandria, no Egito, onde se reuniam, às expensas do público, um certo número de homens de letras, distintos por seus méritos, como se reuniam em Atenas, no Pritane, as pessoas que haviam prestado serviços importantes à República. O nome das Musas, deusas e protetoras das Belas Artes, foi, incontestavelmente, a fonte desse do museu (DIDEROT, apud BITTENCOURT, 1996, p. 15)

Em sua análise sobre o verbete, Bittencourt comenta que a *Enciclopédia* também relaciona a definição de museu a partir do Museu Ashmolean e compreende que “os eruditos da Ilustração, herdeiros que se consideravam do racionalismo e dos estudos de filologia iniciados no Renascimento, enxergassem uma continuidade linear entre a instituição do período clássico e aquelas existentes nos séculos XVII e XVIII” (BITTENCOURT, 1996, p. 16).



De acordo com Bittencourt (1996), havia uma dupla associação entre o mito das Musas, em uma recuperação dos estudos da Antiguidade Clássica, próprios do período, e os ideais associados ao progresso da ciência. A intenção em recuperar o termo *mouseion* e mitologia das musas e acrescentar o caráter científico das pesquisas desenvolvidas nos ambientes de coleções caracteriza o assentamento do conceito de museu como espaço privilegiado dos “homens de letras” e da produção de conhecimento.

Para Bittencourt (1996), a associação do museu à ciência fazia com que os museus do Renascimento não se caracterizassem como lugares de exibição, pois a essência da instituição estaria do campo da ciência, por meio do estudo dos objetos. Discordamos, por entender que nesse período o museu como lugar de exibição não se limitava à ideia de exibição pública. Ainda que restrito aos estudiosos e pesquisadores e curiosos, o fenômeno de exibição, classificação e organização manteve esses museus como espaços expositivos tanto quanto de ciência.

Ainda assim, devemos sublinhar o impacto que a abertura dos museus, mesmo que restrita, causava ao grande público não especializado. De acordo com Pinheiro (2004), no século XVIII foi criada uma identificação por parte desse público com as exposições, provocada pela expansão do mercado de antiguidades e pelas descobertas da arqueologia. Os museus abertos ao público não apenas popularizavam o saber, tornando acessíveis as antiguidades e objetos de arte, como também democratizavam a experiência estética, pois “a população era iniciada na contemplação da arte erudita e da ciência emergente” (PINHEIRO, 2004, p. 52).

Para Poulot (2013, p. 62), na segunda metade do século XVIII surgiu um novo modelo de uso público dos museus, pautado na eficácia dessas instituições como um “meio de dissipar a ignorância, de aperfeiçoar as artes, além de despertar o espírito público e o amor à pátria”. Especialmente nas academias de desenho e pintura na França, houve um aumento na criação de acervos com obras de arte, como forma de difundir a aprendizagem das artes.

Contudo, segundo Poulot (2013), devemos relativizar o que se entendia por abertura das coleções ao público. Se, por um lado, os acervos passaram a ser ainda mais acessíveis aos estudantes universitários, como no caso do Museu Ashmolen, por outro, a abertura de modalidades de visita ao público, curioso e sem instrução, permaneceu bastante desconfortável: existem relatos sobre um museu de Roma que só era visitado mediante a presença de um guardião, fazendo com que as pessoas

esperassem por horas até poderem entrar nas galerias; no British Museum (1753), as visitas eram conduzidas de forma apressada (POULOT, 2013). Para o autor, estes relatos demonstram que a abertura ao público não era efetiva, permanecendo os privilégios dos estudiosos e artistas, que poderiam desfrutar do museu com mais tempo e tranquilidade (POULOT, 2013).

A institucionalização das coleções como museus e seu acesso ao público têm como marco histórico a Revolução Francesa de 1789. Segundo Françoise Choay (2006), é nesse contexto que o conceito de patrimônio foi consolidado, com a criação de leis de proteção ao patrimônio nacional. Em meio ao vandalismo da Revolução e à destruição daquilo que representava o antigo regime, debatia-se também o que fazer com as coleções que pertenciam à Igreja e à nobreza, tanto por seu valor artístico quanto econômico.

A incorporação das coleções como patrimônio nacional impulsionou a criação dos museus públicos franceses, como o Museu do Louvre, o Museu dos Monumentos, o Museu de História Nacional e o Museu de Artes Ofícios. De acordo com Poulot (2013, p. 85),

sob a Revolução, a afirmação dos direitos humanos leva a reivindicar o acesso às obras de arte como se tratasse de um direito legítimo ao qual a República deve satisfazer de maneira eficaz e equitativa, em nome de uma fruição – durante muito tempo, impossível de ser experimentada – e de um exercício dos talentos durante muito tempo, obstruído.

A criação dos museus nacionais franceses acrescentou uma nova camada semântica ao conceito de museu, que passou a incorporar o sentido de bem público *de uma nação*, e não apenas de uma pequena parcela de pessoas ilustres e letradas. O museu, nesse momento, fortalece sua função de instrumento para instrução pública, como instituição que abriga uma coleção representativa de uma identidade nacional.

Para avançarmos na discussão dos museus de arte, é necessário compreender não somente como as diferentes sociedades compreendiam o museu, mas também como os museus organizavam suas coleções nesses edifícios. Segundo Reis (2005), existe uma relação entre as primeiras exposições de arte e os modos de exibição das obras no Museu do Louvre, que estabeleciam ligações com as práticas de ensino da Academia de Real de Pintura e Escultura da França. Essas exposições, que datam do século XVII e eram organizadas pela Academia, instauraram o formato de exposição chamado *Salão de Arte*. Os Salões se caracterizaram, especialmente a partir do século XVIII, como um ambiente para o debate sobre a obra de arte, abrindo

caminho para o comércio das obras, além de servirem como instrumento didático, mostrando aos jovens artistas o padrão da produção artística da época, vinculado ao que se convencionou chamar de *classicismo*.

A organização das obras no Salão, de acordo com O'Doherty (2002), era realizada da seguinte maneira: as melhores pinturas eram penduradas na área central das paredes, mais próximas da visão do observador, enquanto as pinturas maiores eram colocadas mais ao topo, e as menores, abaixo da linha de visão, gerando um mosaico de quadros que cobria toda a parede. Para ele, essa visualização da exposição das obras de arte era possível para o olhar do século XIX porque a pintura era como uma janela para o espaço ilusório, onde as molduras dos quadros exerciam grande força como um delimitador entre o espaço real e o espaço pictórico virtual. Segundo O'Doherty (2002), isso possibilitava a exposição dos quadros expostos lado a lado, sem que houvesse interferência no olhar do observador, porque cada obra era entendida como uma caixa mágica. Sendo assim, o espaço em volta de sua moldura não interferia em nada no jogo de perspectiva.

A pintura de Samuel F. B. Morse<sup>15</sup> (figura 5) ilustra esse modelo de exposições dos Salões, também adotado pelos museus do século XIX, tanto na disposição dos quadros quanto nos usos que o público frequentador fazia dos museus de arte. A obra “Galeria do Louvre”, datada entre 1831-1833, é uma representação do Museu do Louvre, mais especificamente do Salão Carré. No entanto, as imagens das pinturas retratadas não é uma reprodução do foi exposto no Museu, e sim uma seleção do artista a partir do seu gosto e do que ele considerava importante para a instrução do público americano, que dificilmente teria acesso ao Museu do Louvre (SEATTLE ART MUSEUM, 2015-2016). Segundo aponta o Seattle Art Museum (2015-2016),

Morse teve a ideia de criar o Louvre em miniatura e transportá-lo de volta ao seu país para que ele pudesse ser visto por alunos que não dispunham de modelos apropriados para aprender a arte da pintura, e também de compartilhar com todos os seus compatriotas, que ainda tinham poucas oportunidades de ver grandes obras arte<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Samuel FB Morse (1791-1872), inventor do telégrafo eletromagnético e do código Morse, iniciou sua carreira como pintor, chegando ao cargo de presidente da Academia Nacional de Design de Nova York. Em 1829, reconhecido por sua atuação como pintor viaja à Europa para conhecer as galerias de arte, onde surge a ideia de realizar a pintura Galeria do Louvre (SEATTLE ART MUSEUM, 2015-2016).

<sup>16</sup> Tradução da autora. No original: “Morse had the idea to create the Louvre in miniature and transport it back to his country so that it could be viewed by students who lacked appropriate models for learning the art of painting and shared with all his countrymen, who still had few opportunities to see great art” (SEATTLE ART MUSEUM, 2015-2016)

FIGURA 5 – MORSE, SAMUEL F. B. GALERIA DO LOUVRE, 1831-1833, ÓLEO SOBRE TELA, 187,3 X 274,3 CM



Fonte: The Athenaeum

Além de reproduzir o modelo de museu que o Louvre representa, em sua grandiosidade e modo de exibição das obras, Morse selecionou as principais obras de arte que foram consideradas exemplos para o ensino da pintura, como retratos e obras de temas históricos e religiosos de grandes pintores como Da Vinci, Ticiano, Caravaggio, Rubens e Van Dyck. Mas igualmente relevante é o modo como Morse representou as pessoas que frequentam o Museu. No primeiro plano e centralizado na imagem, o pintor se autorretratou no papel de professor, que orienta uma jovem estudante que copia uma das obras-primas à sua frente (SEATTLE ART MUSEUM, 2015-2016). Nota-se que maioria das pessoas também repetem o mesmo comportamento diante das obras, portando materiais de pintura e desenho. Tal representação reforça o conceito de museu como lugar dos especialistas e de instrução para o ensino da arte.

Segundo Serota (2000), podemos dizer que esse modelo de exibição, e consequentemente de museu, passou a sofrer algumas transformações em meados do século XIX, ainda que de forma sutil. Sob a orientação de Sir. Charles Eastlake, que assume a Galeria Nacional de Londres em 1851, a aquisição das obras de arte



passou a obedecer a alguns critérios que influenciaram o modo de exibição das obras, por exemplo, o intuito de compor um panorama de um período histórico ou de uma escola artística, como o *Quattrocento*.

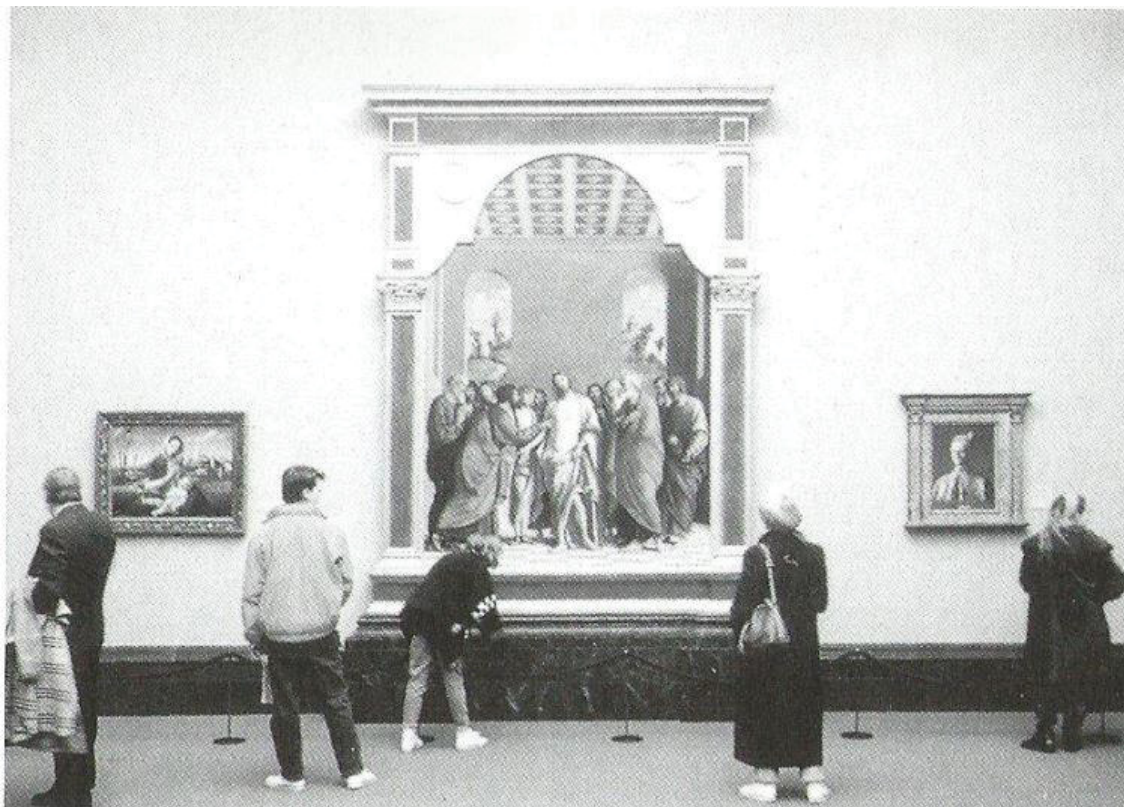
Em 1857, Eastlake já podia dedicar uma sala do museu exclusivamente para as obras do século XV, composta por dezessete pinturas de artistas italianos ilustrando uma escola. Pensando na melhor forma de visualização do conjunto das obras, e não apenas de cada uma individualmente como pensando nos salões, Eastlake orientava os curadores responsáveis na montagem da exposição: “Não é desejável cobrir todos os espaços em branco a qualquer altura, apenas para vestir as paredes e sem fazer referência ao tamanho e à qualidade da imagem”. (EASTLAKE, apud SEROTA, 2000)<sup>17</sup>.

Não localizamos pinturas do século XVIII que representem o modo de exibição proposto por Eastlake e discutido por Serota. Entretanto, a imagem apresentada pelo autor no livro (figura 6), ainda que datada da década de 1980, representa essa convenção no modo exibição das obras com base no agrupamento por grupos e escolas artísticas. Para Serota (2000), esse modo de exibição marca o processo de transformação dos museus de “gabinetes de tesouros” para “livros de história”. Essa mudança nos indica a adição de mais uma camada semântica no conceito de museu, que tem reflexos na forma como as obras de arte passam a ser apresentadas, criando uma narrativa histórica sobre elas.

---

<sup>17</sup> Tradução da autora. Do original: “It is not desirable to cover every blank space at any height, merely for the sake of clothin the walls and without reference to the size and quality of the picture” (EASTLAKE, apud SEROTA, 2000).

FIGURA 6 – MODELO DE EXPOSIÇÃO BASEADO EM EASTLAKE (1886), NA NATIONAL GALLERY, LONDRES, 1989



Fonte: STRUTH (1989).

Já os museus dos Estados Unidos da América deram maior ênfase à instrução pública. Já em 1846, o Congresso americano havia aprovado o recebimento de uma doação do inglês James Smithson no valor de aproximadamente US\$ 1 milhão e meio, destinado à criação de uma instituição voltada para o desenvolvimento e partilha do saber. Meio século mais tarde, o naturalista e historiador da ciência George Brown Goode (1851-1896) refere-se ao programa norte-americano como:

Um museu realmente pedagógico pode ser descrito como uma coleção de cartazes instrutivos, cada um ilustrado por um exemplar bem escolhido. [...] O museu de hoje, em vez de reunião ao acaso de curiosidades, é uma série de objetos selecionados em razão de seu valor para os pesquisadores, ou de seus recursos para a instrução pública (GOODE, apud POULOT, 2013).

Outro aspecto importante para a formação do conceito de museu e sua cristalização é a formação de um campo profissional e de uma área de conhecimento. Entre o final do século XIX e o início do século XX, com a consolidação e a ampliação de novos museus, ocorrem a profissionalização e a institucionalização da Museologia, enquanto campo de estudos desse gênero de instituição. A criação de associações

profissionais e a publicação de periódicos sobre os trabalhos nos museus ampliaram a profissionalização do campo e o debate sobre sua função social. Segundo Henrique Vasconcellos Cruz (2008, p. 3),

nesta época surge o primeiro periódico abordando questões museológicas, *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde* (Alemanha, 1878), inicia o ensino em Museologia, na École du Louvre (França, 1882), surge o primeiro código de ética museológico (Alemanha, 1918) e é fundada a primeira entidade nacional de profissionais de museus, a Museums Association (Inglaterra, 1889). Nesta mesma época surgiu a American Association of Museums (Estados Unidos da América, 1906), que desenvolverá importante papel na disseminação de conhecimentos museológicos. Surgem outros periódicos nacionais abordando assuntos museológicos, na Inglaterra *Museums Journal* (1902), Alemanha, *Museumskunde* (1905), nos Estados Unidos da América, *Museum Work* (1919)

Na experiência do século XX, os museus são reformulados de acordo com as novas demandas da sociedade. Se, por um lado, as vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX rejeitam a tradição e aspectos do passado, negativamente o conceito de museu, a ponto de o movimento artístico italiano futurista proclamar a destruição dessas instituições, por outro lado, principalmente no pós-guerra, evidenciou-se a necessidade de se criarem meios para a preservação do patrimônio histórico e cultural.

Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), inicia-se um movimento na Europa em prol da cooperação intelectual entre as diversas nações do globo, marcada pela criação da Sociedade das Nações e do Instituto Internacional da Cooperação Intelectual (IICI). Em 1926, cria-se no interior do IICI o Escritório Internacional dos Museus (OIM), que edita a revista *Museum*. De acordo com Cruz (2008, p. 4), essa foi a primeira tentativa de criar uma entidade internacional reunindo museus e profissionais de todo o mundo. Com as atividades interrompidas pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945), mas mantendo o espírito de cooperação intelectual, reforçado pelos impactos do conflito, no pós-guerra foram criadas outras instituições que visavam à cooperação entre os diversos países, como a Organização das Nações Unidas (ONU) e a Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), ambas em 1946.

Segundo Cruz (2008), alguns diretores de museus europeus que faziam parte do Escritório Internacional dos Museus eram membros da comissão preparatória da UNESCO. Liderados por Chancey J. Hamlin, diretor do Museu de Ciências de Buffalo e presidente do comitê político da Associação de Museus Americanos, criaram o



Conselho Internacional de Museus (ICOM). No mesmo ano, o ICOM enviou cartas para diretores de museus de diversos países, informando os propósitos da organização e solicitando a criação de comitês, com o intuito de estabelecer uma cooperação internacional entre as instituições (CRUZ, 2008, p. 6).

O ICOM passa a desempenhar o papel de fomentar as discussões sobre os museus, no esforço de definir o que é um museu e qual é a sua função, ultrapassando as fronteiras europeias e norte-americanas, uma vez que cada vez mais começam a ser realizados encontros nos países latino-americanos, bem como no Brasil. Um dos museus brasileiros que respondeu ao convite foi o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA), fundado em 1937, tendo como representante o diretor da instituição, Oswald de Andrade, e as conservadoras de museu, Regina Monteiro Real e Lygia Martins da Costa. Nesse sentido, o Brasil se fez presente nos encontros do ICOM, que, além dos congressos e conferências promovidos, passou a editar a revista *Museum*, como continuidade da revista *Museumion*, e a produzir cartas de princípios a partir dos encontros realizados.

Marcelo Mattos Araújo e Maria Cristina Oliveira Bruno (1995) destacam os documentos produzidos nesses encontros, que são considerados fundamentais para o pensamento museológico:

As conclusões do Seminário Regional da UNESCO sobre a função educativa dos Museus (Rio de Janeiro em 1958), que indicou um objeto de estudo para a Museologia; a Declaração da Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972, que introduziu o conceito de museu integral, abrindo novas trilhas para as práticas museais; a Declaração de Quebec de 1984, que sistematizou os princípios básicos da Nova Museologia e a Declaração de Caracas, de 1992, que poderia ser interpretada como uma avaliação crítica de todo este percurso ao reafirmar o museu enquanto um canal de comunicação (ARAÚJO; BRUNO, 1995, p. 6)

A primeira definição de museu, estabelecida pelo ICOM, data de 1951 e teve como objetivo orientar uma política global para a proteção e funcionamento dessas instituições:

[...] a palavra *museu* designa qualquer estabelecimento permanente, administrado no interesse geral com o objetivo de conservar, estudar, valorizar por diversos meios e, essencialmente, expor para o prazer e a educação do público um conjunto de elementos de valor cultural: coleções de objetos artísticos, históricos, científicos e técnicos, jardins botânicos e zoológicos, aquários (POULOT, 2013, p. 17)

De acordo com Poulot (2013), por essa definição, as bibliotecas públicas e os centros de pesquisas, que mantêm de forma permanente salas de exposição, também

passam a ser considerados museus, assim como espaços que abrigam seres vivos, como jardins botânicos e zoológicos. Nesse contexto, inclusive, o termo *museu vivo* passa ser usado em referência a esses espaços que pretendem preservar espécies naturais, vegetais e animais. Até mesmo cidades históricas e seus monumentos passam a ser considerados verdadeiros “museus vivos”.

Mas devemos apontar também a ordem de prioridades estabelecida na primeira definição de museu do ICOM. A caracterização do museu como estabelecimento com funções de conservação priorizava as atividades de preservação em detrimento das atividades de comunicação do acervo do museu, o que poderia reforçar a ideia do museu apenas como espaço de guarda de objetos. Essa perspectiva foi apontada no Seminário Regional da UNESCO, realizado no Rio de Janeiro em 1958. De acordo com Hernan Crespo Toral (1995), um dos temas debatidos no Seminário foi a necessidade de um novo perfil do museu em função da sociedade, bem como de seu papel educativo:

havia, pois, de vencer-se o tradicionalismo do museu *conservatório de objetos*, onde se mostravam as curiosidades produzidas pelo Homem ou pela natureza, para transformá-lo em um meio de comunicação atrativo que pudesse incidir nos problemas reais da comunidade (TORAL, 1995, p. 9, grifo do autor)

Ao acrescentar a definição “conservatório de objetos” como complemento da palavra *museu*, Toral (1995) nos exemplifica o que Koselleck (2006) chama de *arquilexema*, um conceito generalizante, que, apesar de ter seu significado cristalizado, pode ser operado de formas muito diversas, dependendo do ponto de vista político e da intenção dos agentes sociais. Nesses casos, “faz-se necessário moldar novamente o conceito por meio de definições adicionais” (KOSELLECK, 2006, p. 107).

A aproximação dos museus com a instrução pública século XIX já evidenciava sua função social e sua dimensão educativa, para além de uma educação do olhar, pelo simples fato de se entrar em contato com o objeto. Passaram a ser discutidos os modos de exibição, bem como o uso das coleções para além do ensino superior, incluindo o primário e secundário. No entanto, os mecanismos de aproximação e técnicas de exposição não eram suficientes no século XX, tendo em vista que os museus continuavam em sua concepção tradicional, sendo suas exposições organizadas para o público já iniciado. Passava a ser necessário que o museu

repensasse sua forma de expor e comunicar, atraindo novas categorias de público, desfazendo a imagem de um depósito e tornando-se um local dinâmico.

Nesse sentido, os museus americanos da primeira metade do século XX destacavam-se em relação aos europeus. Estabelecendo vínculos com a indústria e um ideal de educação popular e progresso, essas instituições inauguram uma frente de atuação, que, além de abrigar coleções, voltava-se para a oferta de “serviços educacionais, concertos de música, desfiles de moda, ciclos de debate etc.”. Segundo Suano (1986, p. 54), é nesse período que se cunhou a expressão “museu dinâmico”.

Entre os museus desse período, o que mais exerce influência sobre a área artística é o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), fundado em 1929 pela iniciativa de mecenas e industrialistas americanos, como John D. Rockefeller Jr. Com o interesse de desafiar a política conservadora e voltada para a produção artística tradicional, propunha-se a criação de uma instituição dedicada exclusivamente à arte moderna.

A criação do MoMA instaura um novo modelo para os museus de arte, que até então se orientavam pelo modelo tradicional dos museus de belas artes, com uma narrativa histórica de arte acadêmica e neoclássica que se contrapunha às narrativas voltadas para a arte moderna. O estranhamento causado pela arte moderna e pelas deformações da figura humana das vanguardas, ou então a ausência de uma referência figurativa, como no caso do abstracionismo, causava espanto ao público mais conservador ou menos iniciado no mundo das artes.

As demandas surgidas pelo advento da arte moderna fizeram com que o MoMA adotasse outras medidas museológicas, alterando a forma como os quadros eram expostos. A expografia do MoMA adotou uma ordenação semelhante às adotadas por exposições organizadas pelos grupos de vanguarda<sup>18</sup>, privilegiando a organização linear e o alinhamento no centro de visão do público, evitando justapor quadros do chão ao teto como se costumava fazer nos museus de belas artes (REIS, 2005).

---

<sup>18</sup>Dentre as exposições organizadas pelos grupos de vanguarda, destacamos a *Sonderbund*, organizada em 1912, na cidade de Colônia, na Alemanha. A exposição concentrou no centro do espaço expositivo, salas destinadas a retrospectivas de artistas que foram fundamentais para a modernidade, como Van Gogh, Gauguin e Cézanne. A maneira de organização das obras de arte estabeleceu uma forma moderna de montagem de exposição: o alinhamento horizontal pela parte inferior dos quadros, e intervalos regulares entre os trabalhos expostos (REIS, 2005, p. 53-54).

A fotografia de Soichi Sunami (figura 7) apresenta uma parte da exposição Aquisições Recentes realizada pelo MoMA entre 1949 e 1950, onde podemos constatar as mudanças do espaço do museu moderno, em contraste com a representação do Museu do Louvre, de Samuel Morse (figura 5). Os quadros foram pendurados nas paredes com um grande intervalo entre eles, e há um sombreamento ao lado do primeiro quadro, o que pode nos indicar o uso de etiquetas informativas contendo os dados sobre a obra, como nome do artista, técnica e materiais utilizados, tamanho e data.

FIGURA 7 – SUNAMI, SOICHI. SALA DA EXPOSIÇÃO AQUISIÇÕES RECENTES (1949-1950) NO MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK



Fonte: Arquivo Fotográfico do Museu de Arte Moderna de Nova York.

Além das exposições, outras atividades passaram a ganhar destaque na programação ofertada pelo MoMA. Entre 1932 e 1942, o Museu iniciou diversos programas como palestras com artistas convidados ou com a própria equipe do museu nas galerias, concertos de música, bem como programas de educação para diferentes idades, como o Festival Infantil de Arte Moderna, voltado para crianças entre 3 e 12 anos, dirigido por Victor D'Amico (HARVEY, 2019).

De acordo com Barbosa (1989, p. 126), essas iniciativas tiveram como objetivo dar condições para que a elite de Nova York, bem como os outros extratos culturais que visitassem o museu, compreendessem a arte moderna, dada a resistência dos americanos no reconhecimento dessas manifestações como “boa arte”. Além disso, segundo Lourenço (1999), ações como essas caracterizavam os museus de arte moderna como museus vivos, em oposição ao museu que concentrava suas ações na conservação e na exibição de seu acervo, tachado, então, como *museu tumular*.

Esse modelo de museu vivo chegou ao Brasil no final dos anos 1940, quando a arte moderna já começava a se consolidar no país, especialmente nos eixos Rio-São Paulo, com a fundação em 1947 do Museu de Arte de São Paulo (MASP), e em 1948 dos Museus de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e do Rio de Janeiro (MAM-RJ). De acordo com Lourenço (1999, p. 103), os museus de arte moderna fomentaram modificações nas condições culturais e expressavam “ideais político-econômicos relacionados ao fenômeno de metropolização, industrialização, desenvolvimentismo e alianças com Estados Unidos”.

Os primeiros museus de arte moderna brasileiros foram criados pela iniciativa privada de empresários ligados a grupos de comunicação, como o caso do MASP sob o mecenato de Assis Chateaubriand, dono dos *Diários Associados*, ou então de industriais, como Francisco Mattarazo Sobrinho no caso MAM-SP. Para além de um modelo e referência, os museus, na figura de mecenas e dirigentes, estabeleciam relações com o MoMA e com outros órgãos internacionais.

O MASP, antes mesmo de sua inauguração na sede dos edifícios do *Diários Associados*, sob a direção do italiano Pietro Maria Bardi, havia iniciado um curso para monitores, visando o atendimento do público nas salas de exposição. No relato de Bardi sobre as ações educativas desenvolvidas no primeiro ano do museu, publicado na revista *Museum* (1948), podemos perceber a importância designada à instituição frente à situação do ensino no país:

A história da arte não é ensinada nas escolas; manuais e publicações sobre história da arte não estão disponíveis em português e não temos uma biblioteca especializada. Por outro lado, as coleções de arte e história locais, a partir da descoberta do país até os dias atuais têm um interesse

considerável. A natureza variada do público do museu decidiu-me dar-lhe um universal e carácter educativo (BARDI, 1948, p. 142).<sup>19</sup>

Nesse sentido, a própria divisão do espaço expositivo atendia aos princípios educacionais estabelecidos por Bardi. O espaço onde se instalava o Museu havia sido dividido entre galeria de imagens, salas de períodos culturais, sala didática e sala para exposições permanentes e temporárias sobre história da arte. Segundo Lourenço (1999), o MASP foi pioneiro na promoção de atividades que se aproximavam do público, com projetos muito bem estruturados e inéditos sob a ótica museológica.

A seção de cursos é inovadora em alguns campos e Bardi alia-se com pessoas significativas para complementá-lo como Flávio Motta e Jacob Rucchi. Já em 1947 implementa-se três deles: História da Arte, Monitores para o Museu, e Vitrinista, um campo inexistente entre nós. Realizam-se, em 1949, um curso de cinema e outros dois, um destinado à educação infantil e outro à de adultos, assim ampliando o público (LOURENÇO, 1999, p. 100).

Segundo Rita Bredariolli (2004), surgem no Brasil nesse período as expressões *museu vivo* e *museu dinâmico*, vinculadas ao esforço de incluir o MASP no discurso moderno. Bredariolli traz a lume os depoimentos dos políticos, intelectuais e artistas convidados à inauguração do MASP e que foram publicados em matéria do *Diário de São Paulo* em 3 de outubro de 1947, ressaltando “o caráter moderno, dinâmico, educativo, popular, e vivo do Museu, instituindo-o como uma ‘esplêndida conquista do espírito coletivo o museu vivo que abriu suas portas do Povo de São Paulo” (BREDARIOLLI, 2004, p. 3).

Novamente, podemos destacar aqui o uso de uma definição adicional ao museu, para moldar o conceito para novas significações. O termo *museu vivo* vincula-se à função educativa de tais instituições, sendo relacionado não somente à oportunidade do público de observar as coleções de obras de arte, mas às ações que prometiam dinamizar o museu. Essas ações se materializavam em exposições didáticas com painéis como recursos educativos, com a presença de monitores, nas palestras e conferências, e principalmente na promoção de cursos, direcionados para o público geral ou especializado. Tais atividades movimentavam o cotidiano do

---

<sup>19</sup> Tradução da autora. No original: “The history of art is not taught in schools; manuals and publications on the history of art are not available in Portuguese, and we have no specialized library. On the other hand, the collections of local art and history from the discovery of the country up to the present day have considerable interest. The varied nature of the Museum’s public decided me to give it a universal and educational character” (BARDI, 1948, p. 142).



museu, transformando-o em “organismo vivo” e não apenas um “museu conservatório de objetos”.

Dessa forma, a argumentação sobre o conceito de museu apresenta pares de conceitos que se opõem, como *museu vivo* e *museu conservatório*, ou *museu dinâmico* e *museu depósito*. Koselleck (2006, p. 191) considera que os modos de nomear os atributos desses pares de conceitos implicam a designação do outro de um modo depreciativo, “de modo que o parceiro pode considerar-se mencionado ou chamado, mas não reconhecido”, por isso esse autor os chama de “conceitos assimétricos”.

As instituições e seu agentes, ao se denominarem museus vivos e dinâmicos, criaram e caracterizaram uma unidade de ação que classificou os outros museus que não atuam sob essa perspectiva e agenda como seus opostos, como museus que não passam de acumuladores de objetos, negativando o conceito de museu quando este privilegia suas ações apenas para a conservação e exposição do acervo. Dessa forma, o museu vivo e o museu conservatório também se caracterizam como conceitos antitéticos assimétricos, ou seja, conceitos que, além de opostos, estabelecem uma relação desigual, determinando “uma posição seguindo critérios tais que a posição adversária, deles resultante, só pode ser recusada” (KOSELLECK, 2006, p. 195).

Na década de 1970, os museus sofreram críticas em relação ao modo como desempenhavam suas atividades, sofrendo novamente uma negatificação do conceito de museu. A ênfase dada à conservação das coleções e ao papel educacional dos museus, objeto dos debates internacionais da década de 1950 e 1960, fizeram deles instrumentos do discurso da história oficial (SANTOS, 2004). Mas o que poderia ser interpretado como a morte dos museus impulsionou, naquela época, o debate para a sua transformação frente às demandas que se delineavam nas últimas décadas do século XX.

Segundo Santos (2004, p. 58), a Mesa Redonda de Santiago do Chile, organizada pela UNESCO e pelo ICOM em 1972, foi um marco para a museologia, apresentando uma nova perspectiva para a atuação dos museus. Deslocando o foco da preservação das coleções para o museu como instrumento de desenvolvimento social, as atividades de comunicação voltadas às necessidades dos visitantes passaram a ser concebidas a partir do diálogo com o público e de práticas interativas.



Após a Declaração de Santiago do Chile, a nova definição de museu, concebida pelo ICOM em 1974, ficou definida da seguinte forma:

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, e que faz pesquisas relacionadas com os testemunhos materiais do ser humano e de seu ambiente, tendo em vista a aquisição, conservação, transmissão e, principalmente, exposição desse acervo com a finalidade de estudo, educação e deleite (POULOT, 2013, p. 18)

Para Poulot (2013), essa nova formulação representou uma reviravolta na definição de museu, passando a definir os museus a serviço da sociedade, e não apenas dos objetos. Com base nesse novo conceito, que influenciou a teorização de uma nova abordagem para museologia, como a Nova Museologia ou Museologia Social, as ações de aquisição e conservação do acervo passaram a ser compreendidas em função do desenvolvimento de toda a sociedade, e não apenas de um pequeno segmento de especialistas.

No caso dos museus de arte, especialmente os de arte moderna e contemporânea, as discussões sobre seu papel recaem sobre a relação entre as instituições, os artistas e o público visitante. A partir da década de 1960, com a consolidação de novas manifestações artísticas da arte conceitual, fazendo uso de linguagens como a instalação, a videoarte, a *performance* e o *happening*, surgiram novos problemas em relação às funções do museu: como preservar uma arte que não se materializa em um objeto, mas em um conceito, uma ação? Nesse contexto, a ideia de um “museu vivo” também foi mobilizada, mas começaram a surgir também novos termos para expressar as mudanças que ocorriam nos museus de arte, como *museu laboratório*, *antimuseu* e *museu pós-moderno*.

Na segunda metade do século XX, nos encontros do Comitê Internacional dos Museus de Arte Moderna (CIMAM), vinculado ao ICOM, era ressaltada a importância de os museus de arte se adaptarem às novas práticas artísticas, que de desprendiam da obra de arte como objeto classificável, passando a desafiar sua materialidade. Segundo Louzada (2016, p. 3), o museu de arte passa então a desempenhar duas funções: além da conservação e exposição de seu acervo, passa a atuar como “museu-vivo, fórum de debates, laboratório de práticas artísticas experimentais, constituindo-se como espaço de reflexão crítica sobre arte e política”.

Sobre essas modificações e as novas adições ao conceito de museu, devemos pontuar que, apesar dos nomes ou das palavras se modificarem, a estrutura

do conceito antitético foi mantida, pois os pares de conceitos continuaram atuando como um modelo de argumentação assimétrica (KOSELLECK, 2006, p. 195), em que o museu se propõe a ser o local receptivo ao público e a experimentações artísticas, negando a ideia de museu em seu significado mais tradicional.

Além das recomendações em relação às novas práticas artísticas, é importante ressaltar que, apesar de ser uma abordagem importante do museu vivo, essa não era a única preocupação dos Colóquios da CIMAM. Também era ponto de reflexão a relação entre os visitantes e sua compreensão da arte moderna e contemporânea. Esse é o caso do estudo intitulado “O público e a arte moderna”, produzido por um grupo de trabalho de especialistas canadenses, vinculados ao CIMAM e com apoio do ICOM e da UNESCO, e publicado na revista *Museum*, na edição de título “Public attitudes toward modern art” (1969). A pesquisa, desenvolvida em duas etapas, analisou em um primeiro momento as reações do público diante de um conjunto de reproduções de pinturas do século XX, e na segunda etapa uma entrevista em grupos que discutiram 24 pinturas, buscando verificar as diferenças em relação à idade, à educação e à classe socioeconômica (PUBLIC..., 1969, p. 125).

Esse estudo foi apresentado no Colóquio do CIMAM de Bruxelas, junto à reunião anual do ICOM, cujo resumo do relatório foi publicado no ICOM NEWS n. 1, de 1970. O texto, do museólogo Jan Jelinek, trata do tema “Museus e o mundo de hoje”, abordando tanto os museus de ciências e história, quanto os museus de arte. Ao contextualizar as transformações ocorridas na sociedade tendo em vista o desenvolvimento científico e tecnológico, Jelinek (1970, p. 38) afirma que a contradição dos museus em relação à sociedade esteve presente “desde o início de sua existência até os dias atuais os museus”, pouco se alterando “sua estrutura e organização, embora quase tudo sobre eles tenha mudado”<sup>20</sup>.

Em relação aos museus de arte, Jelinek critica as exposições organizadas apenas do ponto de vista estético, sugerindo que os museus deveriam “estudar e entender a ligação entre a arte e sociedade moderna” (JELINEK, 1970, p. 39). O autor não julga necessário fornecer ao público todas as informações sobre a arte moderna e os aspectos históricos e sociais, embora reconheça que elas são necessárias para

---

<sup>20</sup> Tradução da autora. No original: “In this respect it is possible mention several warnings signs: in contradiction to the needs of society it can be said, even in contradiction to all logic, that from the very beginning of their existence to the present day museums have not changed their structure and organization, although almost everything about them has change” (JELINEK, 1970, p. 38).

“permitir o contato entre o público e a produção contemporânea” (JELINEK, 1970, p. 39). A abordagem para o público nas exposições de arte deveria trazer:

[...] a visão sobre o desenvolvimento pessoal e as criações de um determinado artista ou a visão histórica sobre a ligação entre a produção de arte e eventos sociais no período respectivo e afins. Até o momento, não há muitos museus de arte que, além da coleção de criações artísticas de destaque, tentem reunir documentos sobre arte infantil, arte ingênua e / ou produção artística amadora. Só assim seria possível estudar e entender a ligação entre a arte e a sociedade moderna<sup>21</sup> (JELINEK, 1970, p. 39)

Os Colóquios da CIMAM eram espaços privilegiados para a discussão sobre o conceito de museu e orientações de práticas políticas e institucionais, a qual reunia diretores e críticos de arte de importantes museus de diferentes polos culturais, como Pierre Gaudibert e Jean Cassou, o primeiro curador do Museu de Arte Moderna de Paris, e o segundo fundador e curador do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, e René d'Harnoncourt, curador do MoMA (LOUZADA, 2016, p. 2). Convidado a praticar como delegado nacional do Brasil, Walter Zanini, professor de História da Arte na Universidade de São Paulo e diretor do MAC-USP, participava dos Colóquios dos Museus de Arte Moderna promovidos pelo CIMAM. Segundo Louzada (2016, p. 4), a participação de Zanini nos encontros demonstrava o reconhecimento da atuação vanguardista do diretor frente ao MAC-USP e também permitiu o intercâmbio de referências e novas ideias para os museus de arte moderna e de arte contemporânea aqui no Brasil. Uma das formas como essas discussões eram divulgadas no país esteve relacionada à atuação do próprio Zanini nos esforços em promover, a partir de 1966, os Colóquios da Associação dos Museus de Arte do Brasil, que funcionaram como difusores das orientações discutidas nesses encontros do CIMAM, ao reunir os profissionais de museus brasileiros para reflexão de sua prática, e também, segundo Baptista (2006, p. 19), o próprio Zanini procurava providenciar resumos dos encontros da CIMAM e os enviava aos museus brasileiros por meio da publicação de Boletins.

As discussões no Brasil sobre o conceito de museu vivo e seus termos correlatos, como museu dinâmico e museu laboratório, ocorre em diferentes

---

<sup>21</sup> Tradução da autora. No original: “Of much avail would be the view on personal development and the creations of a certain artist or the historic view on the linkage between art production and social events in the respective period and the like. To date there are not many museums of art which besides the collection of outstanding artistic creations would try to gather documents on children's art, a naive art, and/or amateur art production. Only in this way would it be possible to study and understand de linkage between art and modern society” (JELINEK, 1970, p. 39).

momentos históricos, como na abertura dos museus de arte moderna no final da década de 1940, e na atuação do MAC-USP e nos Colóquios da AMAB.

A seguir, será abordada a criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná e sua relação com a AMAB, que serviu como local de reflexão sobre a função dos museus de arte.

## 1.2 UM MUSEU EM GESTAÇÃO: PROCESSO DE CRIAÇÃO DO MAC-PR

Quando o Museu de Arte Contemporânea do Paraná foi criado por meio do Decreto n. 18.447, de 11 de março de 1970, assinado pelo governador Paulo Pimentel (1966-1971), a imprensa paranaense divulgou o ato como uma grande realização do governo, como sugere o artigo intitulado “Paulo cria Museu de Arte”:

A criação deste museu é uma aspiração que há mais de vinte anos vem sendo alimentada pelos meios artísticos e intelectuais do Paraná, para preservar os trabalhos e manifestações artísticas. Com o decreto assinado ontem pelo governador Paulo Pimentel, torna-se realidade esta antiga aspiração, nivelando-se Curitiba às grandes capitais brasileiras, quanto ao incentivo aos programas de arte (PAULO..., 13 mar. 1970, p. 4)

De fato, há nesse trecho dois fatores que compõem a história do Museu e que foram decisivos para sua criação: primeiro, o anseio que artistas e intelectuais manifestavam pela criação de um museu de arte; segundo, a acolhida dessa ideia pelo governo de Paulo Pimentel, que viu na criação de uma instituição desse gênero uma forma de colocar Curitiba em situação de paridade com grandes capitais, como Rio de Janeiro e São Paulo.

Na primeira metade do século XX, essas cidades já haviam constituído um conjunto de museus de arte, que, segundo Santos (2004, p. 57), colocou o Brasil como primeiro país da América Latina a reunir um “acervo significativo de obras de arte nacionais e estrangeiras, clássicas e contemporâneas”. Santos (2004) destaca este conjunto de museus formado pelo MNBA (1937), pelo MASP (1947), pelo MAM-SP (1948) e pelo MAM-RJ (1948).

Segundo Baptista (2006), a primeira coleção de arte como patrimônio paranaense data do período provincial, com a criação da Pinacoteca Paranaense em 1886, por iniciativa de Alfredo D’Escragnolle Taunay, o Visconde de Taunay (1843-1899), então presidente da Província do Paraná. Nesse período, o termo *pinacoteca* não possuía *status* de museu enquanto instituição e designava uma coleção de

quadros específica, uma galeria de pintura ou o acervo de pinturas de um museu (PINACOTECA ..., 2019). No caso, a Pinacoteca Paranaense constituiu uma seção da Biblioteca Pública, à época instalada no Museu Paranaense, em edifício localizado na Praça Zacarias. Reunindo um conjunto de pinturas de retratos de personalidades e vistas locais, a coleção foi anexada em 1892 à Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, para depois em 1905 retornar oficialmente ao Museu Paranaense (BAPTISTA, 2006, p. 3-4).

Devemos considerar que, de acordo com Renato Torres (2017), na primeira metade do século XX, o campo artístico do Paraná estava ainda em formação. Mesmo com a presença de artistas e educadores que se dedicavam ao ensino criando escolas particulares, como o pintor norueguês Alfredo Andersen<sup>22</sup>, que chega a Curitiba em 1902, e posteriormente, na década de 1930, o pintor italiano Guido Viaro<sup>23</sup>, não havia um campo artístico consolidado no Paraná, considerando as implicações entre a existência de instituições artísticas, produtores de arte e um público de consumo.

Como exemplo das fragilidades do campo artístico nas primeiras décadas do século XX, Torres (2017, p. 78) aponta para a inadequação dos espaços de exposição para as obras de arte, ressaltando que até a década de 1940 eram “realizadas exposições individuais de artes plásticas em vitrines de lojas alugadas na rua XV de novembro, em clubes, no *Orfeon* da Escola Normal e na Associação Comercial do Paraná”. Também é relatada por Osinski (2006, p. 83-88) a presença de espaços alternativos para exposições de arte em Curitiba, como a montagem de pavilhões na Praça Rui Barbosa para receber a Primeira Grande Exposição de Curitiba, em 1942,

---

<sup>22</sup> Alfredo Andersen (Christiansand, Noruega, 1860 – Curitiba, 1935), artista e educador, chega ao Paraná em 1882 na cidade de Paranaguá. Mudou-se em 1902 para Curitiba, onde trabalhou como professor e pintor. Ministrou aulas de desenho na Escola Alemã, no Colégio Paranaense e na Escola de Artes e Indústrias, mas com foi com a criação de uma escola Desenho e Pintura de caráter livre, e formou uma geração de artistas paranaenses, constituindo uma escola estética de pintura no Paraná de influência impressionista e naturalista (OSINSKI, 1998). Andersen conquistou o prestígio da sociedade local, e sua obra e a de seus discípulos foram consagradas como o modelo de produção artística a ser seguida.

<sup>23</sup> Guido Viaro (Badia Polesine, Veneto, Itália, 1897 – Curitiba, 1971) é considerado o precursor da modernidade das artes plásticas no Paraná em função de sua produção artística de orientação expressionista, e na sua atuação como educador, que incentiva a liberdade de expressão e criação individual dos alunos. Viaro chega ao Brasil em 1927, em São Paulo, e estabelece-se em Curitiba em 1930. Sua atuação como educador abrangeu a formação artistas através do ensino livre em seu ateliê, e também como professor da Escola de Música e Belas Artes, criada em 1948, onde dividia a abordagem do currículo oficial da instituição, com suas práticas de ateliê livre ao propor os alunos oficinas em horário extraordinário. Também trabalhou com o ensino de arte dirigido às crianças, iniciado em 1937 no Ginásio Belmiro César, experiência que foi consolidada com a criação do Centro Juvenil de Artes Plásticas em 1953; e com a formação de professores em cursos de capacitação docente em arte, os primeiros do estado (OSINSKI, 1998; 2006).

e o Clube Curitibano para realização do Salão de Primavera em 1943. Mas a falta de espaços adequados para exposições não era uma prerrogativa apenas no Paraná, uma vez que a situação foi recorrente em outras cidades brasileiras, como São Paulo. Em 1914, Anita Malfatti expôs suas obras no primeiro andar da loja de departamento Mappin Stores, local onde funcionava um salão de chá que reunia a elite e a classe média emergente paulistana (VALIN; PIRES, 2018, p. 328).

No cenário paranaense, Torres (2017) destaca o papel desempenhado pelas associações, clubes e institutos que atuaram como espaços de promoção cultural e difusão da produção artística daquele período, como a Sociedade de Artistas do Paraná, a Sociedade Amigos de Alfredo Andersen e a Sociedade Artística Brasília Itiberê. Destas, tem especial destaque no âmbito dos museus a Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen, criada em 1940, após cinco anos da morte do artista. Segundo Ricardo Antonio (2008), a Instituição teve como objetivo o culto à memória do artista por meio da fundação de um museu de arte na casa onde o pintor instalara sua residência, ateliê e escola de arte. A ideia, que foi apresentada ao Poder Público pelo deputado Rivadávia Vargas em 1947, defendia a fundação da Casa de Alfredo Andersen – Escola e Museu de Artes<sup>24</sup>, já incorporando-a como patrimônio do Estado (ANTONIO, 2008, p. 88). Com o objetivo de preservar o patrimônio artístico de Andersen e seus discípulos, a Casa de Alfredo Andersen realizava, além de exposições de seu acervo, cursos de desenho e pintura para a formação estética e profissional em artes plásticas (ANTONIO, 2001, p. 104).

É no período da década de 1940 que, por meio dessas associações de artistas, são criadas duas das principais instâncias artísticas do período: o Salão Paranaense de Belas Artes, em 1944, e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em 1948. O primeiro deles, o Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA), começou a ser organizado pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e se tornou o principal evento das artes plásticas do Paraná e o certame oficial que conferia legitimidade aos artistas. Já Escola de Música e Belas Artes (EMBAP), criada posteriormente ao Salão, foi a primeira instituição oficial para a formação profissional de artistas a ser concretizada. Ambas foram criadas sob a influência dos discípulos Andersen e mantinham uma preferência pelas manifestações artísticas mais próximas dos ensinamentos de seu mestre, privilegiando uma arte de caráter figurativo.

---

<sup>24</sup> A instituição passou a ser chamada de Museu Alfredo Andersen em 1979, e atualmente, desde novembro de 2018, foi denominada Museu Casa Alfredo Andersen



Assim, é compreensível que, no Paraná da década 1940, não se encontrem museus de arte como os das regiões que sofreram outras influências artísticas, econômicas e sociais, como São Paulo e Rio de Janeiro, que têm seus primeiros museus de arte fundados no final dessa década. Apesar de serem constantemente lembradas como “a história da arte brasileira”, salvo sua importância, a história desses centros não se constitui como a única possível da arte produzida em território nacional.

Cerca de vinte anos antes da criação do MAC-PR, nas décadas de 1950 a 1960, ocorriam mudanças importantes no campo artístico, marcado pelo embate entre artistas considerados *conservadores*, e aqueles que se declaravam *modernos*. Eram considerados artistas conservadores aqueles que mantinham em sua produção características consideradas tradicionais e acadêmicas, por se vincularem aos ensinamentos de Alfredo Andersen e da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Já os modernos tentavam se desvincular desse tipo de produção e tinham no professor e artista Guido Viaro um incentivo para procurar uma expressão individual. Buscando referências no que se produzia de mais atualizado nas artes plásticas, esses artistas não tiveram acesso às informações nos espaços oficiais disponíveis na cidade. Segundo Freitas (2003, p. 95-96), na década de 1950, os artistas mais abertos às tendências modernistas não encontravam receptividade nos meios da EMBAP e nos Salões Oficiais, sendo movidos a criar seus próprios espaços em meio a discussões sobre arte moderna. Destacam-se entre esses espaços, a “Garaginha”, a Galeria Cocaco e o Círculo de Artes Plásticas do Paraná.

A Garaginha (1949-1951) era o espaço de ateliê da artista Violeta Franco, que se transformava em local de reuniões de caráter modernista, em que os artistas podiam ter acesso a revistas e livros de arte que traziam temas e notícias vinculados às vanguardas e aos últimos acontecimentos. Reconhecendo a programação cultural da cidade de São Paulo e a realização da I Bienal de São Paulo (1951), organizada pelo Museu de Arte Moderna, como uma oportunidade atualização e aprendizado das tendências contemporâneas, um grupo de artistas paranaenses resolve partir em excursão para o evento (CAMARGO, 2002).

A Bienal de São Paulo, que teve seu nome e diretrizes básicos inspirados em evento homônimo, organizado periodicamente em Veneza desde 1895, consistia em uma exposição internacional de arte, realizada a cada dois anos, com o objetivo de “colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo” ao mesmo tempo inseria São Paulo polo artístico



mundial (MACHADO, 1951, p. 14-15). O grupo de paranaenses que se deslocaram para essa Bienal era formado, em sua maioria, por jovens artistas inconformados com a arte local, como Domício Pedroso, Alcy Xavier e Fernando Velloso. De acordo com Camargo (2002, p. 41), esses artistas tiveram a oportunidade de se defrontar nas Bienais com originais de Picasso, Klee, Ernest, Magritte, Calder, Pollock, Rothko, entre outros nomes da arte moderna, abrindo o leque da estética moderna para além do expressionismo e da distorção da figura humana, em direção às formas de abstração, influenciando mais tarde a produção de artistas paranaenses.

Além da Garaginha e das excursões às Bienais de São Paulo, outro espaço importante para a arte moderna no Paraná foi a Galeria de Arte Cocaco, criada por Ennio Marques Ferreira e Alberto Nunes. Inicialmente fundada como uma loja de molduras, a Cocaco começou a funcionar em 1957 como uma galeria de arte voltada à produção de jovens artistas de orientação moderna, que se tornou um dos locais para o debate sobre a renovação das artes plásticas, reunindo um grupo de artistas e intelectuais formado pelos já citados Alcy Xavier, Ennio Marques Ferreira, Fernando Velloso, bem como por Lóio-Persio, Paul Garfunkel, Eduardo Rocha Virmond, entre outros. A partir desse grupo, foi articulado o Movimento de Renovação das Artes Plásticas, que pretendia discutir os rumos da arte brasileira e paranaense, fazendo um contraponto à predominância da produção artística oficial, tida por eles como “acadêmica”, por vincular-se aos padrões praticados e ensinados pela EMBAP e enraizados na tradição de Andersen, ou ainda pelo apego à representação figurativa.

Com o apoio do Departamento de Cultura, o Movimento de Renovação conseguiu promover um intercâmbio de exposições com o MAM-SP (BAPTISTA, 2006, p. 6). A exposição, realizada na Biblioteca Pública do Paraná em agosto de 1957, reuniu trinta e cinco telas de pinturas de artistas internacionais, que pertenciam ao acervo do Museu. Em contrapartida, uma exposição de artistas paranaenses foi levada até São Paulo, logrando grande sucesso, conforme a matéria publicada no *Diário do Paraná* (TRINTA..., 20 ago. 1957).

A exposição do MAM realizada na Biblioteca Pública do Paraná recebeu aqui bons elogios do escritor da matéria, sendo os trabalhos apresentados considerados “telas de rara beleza” e “obras didáticas”, referência feita à realização de conferências e palestras que acompanhavam a programação. Entre os conferencistas, destacavam-se o professor de história da arte e diretor técnico do MAM-SP, Wolfgang Pfeiffer, e o crítico de arte Sérgio Milliet (TRINTA..., 20 ago. 1957). Nas duas

fotografias publicadas junto ao artigo, foram privilegiadas as obras de composição abstrata, como destacamos na figura 8.

FIGURA 8 – EXPOSIÇÃO DO MAM-SP NA BIBLIOTECA PÚBLICA



Fonte: TRINTA ... (20 ago. 1957)

Mesmo conquistando algum espaço para o debate sobre arte moderna, inclusive com exposições na Biblioteca Pública do Paraná, espaço privilegiado no período para organização de eventos deste tipo, promovidos pelo Departamento de Cultura, naquele mesmo ano, meses depois, alguns membros desse grupo (entre eles, Loio-Pérsio, Paul Garfunkel, Ennio Marques Ferreira e Fernando Velloso) protagonizaram episódio emblemático da arte paranaense, que marcou o embate entre artistas conservadores e modernos.

Durante o 14º Salão Paranaense de Belas Artes, esses artistas de vertente moderna, que se inscreveram e foram aceitos no certame, se dirigiram até a Sala de Exposição de Biblioteca Pública para retirar suas obras “à força”, como uma forma de protesto contra os membros da comissão julgadora, considerados pejorativamente pelos artistas como “acadêmicos”. Segundo Périgo (2008, p. 17), os artistas selecionados, em solidariedade aos recusados, planejavam retirar suas obras das paredes e “fazer uma grande fogueira com os quadros, e atear fogo”, mas foram convencidos a não chegar às vias de fato e apenas retirar suas obras da exposição, o que não causou menor polêmica.

A figura 9, publicada na *Gazeta do Povo* junto à nota intitulada “Revoltados os pintores do Paraná” (REVOLTADOS..., 21 dez. 1957), registra esse momento em que os artistas caminhavam carregando suas obras em direção à saída. A imagem,

centralizada na ação dos artistas, nos permite ter alguma noção de como foram expostas as obras nesse espaço. Nota-se que, de acordo com a forma identificada à direita, abaixo das obras há um espaço vazio e uma espécie de “pé de apoio”, que indica que obras eram fixadas em painéis móveis, que provavelmente eram usadas com a intenção de imitar paredes e dividir a sala de exposição, garantido maior área para a disposição dos trabalhos.

FIGURA 9 – ARTISTAS DO MOVIMENTO DE RENOVAÇÃO RETIRAM SUAS OBRAS DO 14º SALÃO PARANAENSE



Fonte: REVOLTADOS ... (21 dez. 1957).

Um dos trechos da nota publicada descreveu o episódio:

Segundo podemos colher, o incidente se teria originado da discordância de alguns artistas, pelo resultado do julgamento das obras expostas e pela escolha dos componentes da comissão julgadora, com os quais não concordam os pintores Alcy Xavier, Loio Pérsio, Ennio Marques Ferreira, Nilo Previdi, Fernando Velloso, Thomaz Waltersteiner e Paul Garfunkel. Iniciou-se o movimento de rebeldia com o gesto do pintor Paul Garfunkel, ao rasgar a menção honrosa recebida, fato ocorrido ante-ontem à noite. Ontem às 18 horas os referidos pintores dirigiram-se a mostra de arte arrancando seus trabalhos das estantes e se encaminhando para saída, ocasião em que foram impedidos por um guarda do salão. Com a chegada do prof. Guido Arzua, Diretor do Departamento de Cultura e organizador da exposição, surgiram discussões, críticas e sugestões no sentido de permanecerem expostos todos os trabalhos (REVOLTADOS ..., 21 dez. 1957).

Segundo consta no artigo, as demonstrações de discordância contra o júri já haviam se iniciado na noite anterior, quando o pintor Paul Garfunkel recusou a menção honrosa recebida e a rasgou durante o evento de abertura. A decisão em retirar os quadros da parede encontrou resistência dos guardas da Biblioteca Pública. A responsabilidade pela salvaguarda dessas obras inscritas no Salão e expostas no local era da instituição, e mesmo que os artistas fossem os autores, não poderiam simplesmente retirá-las. No artigo publicado no *Diário do Paraná*, é possível ter maior dimensão da movimentação dos artistas, que receberam ali os adjetivos de “furiosos” e “revoltados”, dando o tom da manifestação. A situação só foi controlada com a chegada do Diretor do Departamento de Cultura, Guido Arzua, que argumentou com os artistas, prometendo facilitar a remoção dos quadros. A solução encontrada partiu do diretor da Biblioteca, Ubaldo Pupi, que sugeriu que os artistas fizessem uma exposição dos quadros no saguão de entrada da Biblioteca (PINTORES..., 21 dez. 1957, p. 7).

Ainda no mesmo dia, uma carta foi enviada pelos artistas ao Diretor do Departamento de Cultura, possivelmente com o intuito de oficializar e documentar o descontentamento com a organização do Salão. Nela é possível constatar que não somente os critérios de seleção do júri os desagradavam, mas também as condições do espaço onde suas obras foram expostas.

Nós, artistas modernos que concorremos ao XIV Salão Paranaense de Belas Artes e que não concordamos com o critério de seleção e premiação do júri deste Salão, nem com a visível parcialidade com que foram julgados vários artistas modernos de reconhecido valor, que apesar de terem sido admitidos no Salão (por força de medalha de prata em outros salões anteriores) *tiveram suas obras expostas à parte num salãozinho sem luz nem espaço para a necessária visibilidade*, dirigimo-nos a V.S. a fim de requerer-lhe sejam nossos trabalhos retirados, em sinal de protesto, e sejam expostos em outro local da Biblioteca do Estado (CARTA ..., 20 dez. 1957)

Em vez de simplesmente retirarem suas obras, os artistas do Movimento de Renovação conseguiram expô-las no Hall da Biblioteca durante o período regulamentar do Salão, sob o título “Pré-julgados do Salão Paranaense de Belas Artes”. Contrariamente aos atos levados pela emoção de “revolta e fúria”, o modo como ocorreu a manifestação, vista no todo, nos indica que houve uma clara intenção dos artistas em fazer que o seu manifesto fosse registrado, documentado e se tornasse notícia.

A matéria publicada no *Diário do Paraná* (PINTORES..., 21 dez. 1957, p. 7) já indicava que, antes de realizar o ato, os artistas concederam entrevistas nas rádios



Colombo e Ouro Verde, declarando que não reconheciam a validade do júri, por considerarem que era composto, em sua maioria, por pessoas não especializadas em artes plásticas. Faziam parte do júri do 14º Salão Curt Freysleben, pintor paranaense e discípulo de Andersen; Gerson Pompeu Pinheiro, artista e professor da Escola de Música de Belas Artes do Rio de Janeiro; e Tarso Correia, pianista e diretor do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Segundo consta na reportagem, os artistas, em suas declarações nas rádios, haviam manifestado “veemente protesto contra o que consideram um esbulho, e um conchavo” na forma como foram selecionadas e expostas as obras no Salão (PINTORES..., 21 dez. 1957, p. 7).

A articulação entre os artistas do Movimento de Renovação ainda passa pelo anúncio da realização do protesto. Segundo Périgo (2008, p. 19), Fernando Velloso fez uso de seu programa na rádio Guairacá para convocar os demais artistas para a manifestação. Vechhio (2014) também relata que Velloso colheu depoimentos dos colegas utilizando um gravador, utilizado no seu programa Mundo das Artes. Com toda a divulgação da manifestação, não por acaso, foi possível realizar documentação fotográfica referente ao “furo de reportagem” e ao calor das manifestações. Além da retirada das obras, quando aparecem os artistas de ânimos mais exaltados, o momento em que Guido Arzua os acalmava também foi registrado como um flagrante que fixou “o término das hostilidades” (figura 10).

FIGURA 10 – “RIFIFI” NO SALÃO DE BELAS ARTES



Fonte: PINTORES... (21 dez. 1957, p. 7)

Ao exporem seus trabalhos do Hall de entrada da Biblioteca Pública do Paraná, os artistas conquistaram maior visibilidade para as suas obras e para a sua

causa pela atualização e modernização do Salão Paranaense, sendo esta exposição mais visitada que o próprio Salão Paranaense. A exposição dos Pré-Julgados, a julgar pelo título, também pode ser comparada a ato semelhante ao Salão dos Recusados<sup>25</sup>, organizado em 1863 em pavilhão em frente ao Salão Oficial de Paris, que reunia os trabalhos que não haviam sido aceitos pelo júri – ao contrário do salão dos paranaenses. Para Reis (2006, p. 154), “os salões de recusados representaram o posicionamento crítico dos artistas junto ao público ao mostrarem a nova visualidade”.

Não podemos afirmar que os artistas paranaenses se inspiraram nesse episódio, mas, de fato, há semelhanças na forma como agiram, o que reforça a hipótese de que, apesar do alegado “calor da emoção”, houve uma articulação intelectual, como estratégia de autoafirmação, muito comum aos movimentos modernistas que negavam toda forma de arte anterior para proclamar a de sua autoria como a mais moderna. Tal manobra não passou despercebida pela imprensa no período, como se percebe no seguinte comentário publicado em jornal local: “Parece-me, contudo, que *a tempestade material foi serenada, passando-se agora à ação intelectual*” (PINTORES..., 21 dez. 1957, p. 7. Grifo nosso).

O conjunto de ações empreendidas pelo grupo do Movimento de Renovação, as declarações nos rádios, o anúncio da manifestação e o registro documental tanto em fotografias como em cartas, bem como a decisão em manter as obras em uma exposição paralela podem ser interpretadas como táticas, como formulado por Certeau (2017, p. 94). Os artistas, diante do terreno organizado pela oficialidade do Salão Paranaense e do Departamento de Cultura, se movimentaram dentro do “campo de visão do inimigo”, aqui compreendido pelos procedimentos definidos pelo Salão, aproveitando-se da ocasião para criar espaços de visibilidade, tanto para seus discursos quanto para suas obras.

Mesmo o Salão Paranaense de Belas Artes, que era uma das exposições mais importantes promovidas pelo governo do Estado, tem, em seu histórico, a utilização de diferentes espaços expositivos. Conforme apontado por Justino (1995), os locais de exposição do Salão sempre eram emprestados ou apresentavam condições limitadas, como o Auditório do Instituto de Educação do Paraná, local da

---

<sup>25</sup> “No Salão dos recusados o pintor francês Édouard Manet mostrou sua obra, recusada no salão oficial, “Almoço sobre a relva”, de 1863, pintura paradigmática para se pensar o Realismo. Foi também num salão de recusados, em 1874, organizado por Claude Monet no ateliê do fotógrafo Nadar, que surgiu a movimentação organizada dos pintores impressionistas” (REIS, 2005, p. 50)



primeira edição do evento, ou consistiam em salas expositivas administradas pela Departamento de Cultura, como a Sala de Exposição do Departamento, a sala Biblioteca Pública do Paraná e do Teatro Guaíra.

Ainda que houvesse por parte do governo Estado um incentivo para a realização desses eventos, não era previsto que as exposições de arte exigiam um espaço ou uma instituição específica para abrigá-las. Conforme indicamos, o Museu Paranaense comportava uma coleção artística, e a Casa Alfredo Andersen atuava tanto como museu quanto como escola de arte. Porém, nenhum desses espaços atuava de modo a atender à demanda do Salão Paranaense ou dos artistas do Movimento de Renovação, em razão da disponibilidade de espaços físicos e da ausência de uma ligação mais estreita destes museus com a arte moderna, já que privilegiavam uma arte dita do passado, já consagrada e tida como tradicional.

Segundo Baptista (2006, p. 7), em 1959, com o apoio do jornal *Diários Associados no Paraná*, os artistas conseguiram lograr a criação de um museu. Em 23 de março de 1960, foi fundado o Museu de Arte do Paraná (MAP), com direção do crítico de arte Eduardo Rocha Virmond, integrante do Movimento de Renovação. Mas a criação do MAP também se deve a articulação que Adherbal Stresser, diretor do referido jornal, que contou com a assistência de duas pessoas relevantes no meio artístico e museológico. Primeiro, de Assis Chateaubriand, proprietário dos *Diários Associados* de São Paulo e fundador do Museu de Arte de São Paulo, e depois do diretor deste museu, o italiano Pietro Maria Bardi.

O MAP se caracterizava como instituição de natureza privada, e seus recursos adivinham de uma mensalidade dos membros do Conselho do Museu, composto por artistas e intelectuais. Sem condições de adquirir um edifício próprio, o MAP funcionava nas salas expositivas cedidas pela Biblioteca Pública do Paraná, o que limitava as condições de exibição e formação de acervo.

Segundo Vaz (2001, p. 77), a atuação do MAP foi marcada por eventos pontuais, como a organização de salões de arte que premiavam os artistas selecionados por um júri. Sobre essas exposições, a autora destaca que a representatividade dos paranaenses na comissão do júri, nas exposições e nas premiações era baixa, ocorrendo em maior número a participação de críticos de arte e representantes de museus das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (Vaz, 2001). Apesar de compor um pequeno acervo com cerca de treze artistas, a posição do MAP em abrir-se ao cenário nacional em detrimento de uma arte local fez também com que

o Museu encontrasse dificuldades em manter-se em funcionamento, especialmente com o pagamento das mensalidades, conforme relatou Eduardo Rocha Virmond:

O Museu de Arte do Paraná não realiza os seus objetivos exclusivamente por falta de dinheiro. O problema é sempre o mesmo. Sem dinheiro não é possível ao Museu fazer exposições, melhorar instalações e efetuar promoções culturais. Aliás, é o drama de todos os Museus de Arte no Brasil, e até mesmo do Museu Nacional de Belas Artes” (VIRMOND<sup>26</sup>, apud VAZ, 2011).

De acordo com Vaz (2001, p. 78), aos poucos o MAP foi abandonando suas funções até sua desativação em 1966, ainda que não se execute oficialmente<sup>27</sup> sua dissolução. Assim, com a inatividade do MAP, a necessidade da criação de um museu de arte vinculado ao poder público foi levada novamente aos órgãos públicos, culminando na criação do MAC-PR na década de 1960.

Novamente, a criação de um museu partiu da articulação de alguns artistas que participaram do Movimento de Renovação. Antonio (2008) e Camargo (2002) apontam que, na década de 1960, esse mesmo grupo de jovens artistas ligados à estética de vanguarda em Curitiba conquistou espaço político no governo Ney Braga (1961-1965), assumindo cargos de administração na Secretaria de Educação e Cultura do Paraná. Dentre eles, foi de relevância para a criação do MAC-PR os já mencionados Ennio Marques Ferreira e Fernando Velloso.

Ferreira, nascido em 1926 em Curitiba, passou a infância em Jacarezinho, no Paraná, e no Rio de Janeiro, onde cursou Agronomia e frequentou as principais galerias de arte. Quando retornou a Curitiba, criou a Galeria Cocaco e ingressou na carreira artística. Na Secretaria de Educação e Cultura, assumiu a direção do Departamento de Cultura entre 1961 e 1969 (ACADEMIA PARANAENSE DE LETRAS, 2018; VAZ, 2011). Velloso, também curitibano, nasceu em 1930, formou-se em Pintura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, na primeira turma da instituição em 1952. Frequentou o ateliê de Guido Viaro e, após o Movimento de Renovação, buscando aperfeiçoar-se, foi estudar em Paris entre 1959 e 1961 com o pintor e teórico cubista André Lothe, além de frequentar exposições, museus e galerias de arte. Ao retornar para Curitiba, foi convidado para a direção da Divisão de

---

<sup>26</sup>VIRMOND, E. R. Entrevista do mês. *Revista Divulgação Paranaense*, Curitiba, ano 17, n. 93, p. 32, abr. 1964.

<sup>27</sup> A expressão se refere à situação jurídica. Enquanto sociedade civil, o Museu de Arte do Paraná não foi encerrado, mantendo seu registro em cartório. Apesar disso, as obras que pertenciam ao seu acervo foram incorporadas pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura, que mais tarde vinham compor o acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Promoções Culturais, do Departamento de Cultura (ARAÚJO, 1974; BINI, 2003; VAZ, 2011).

Além de compartilharem certo protagonismo nos eventos marcados como importantes para a modernização da arte paranaense, Ferreira e Velloso têm mais em comum do que suas afinidades artísticas. Ambos pertenciam a famílias tradicionais paranaenses, cujos pais atuaram ativamente na vida política. Ferreira, neto de João Candido Ferreira (1864-1948), médico e ex-presidente do Paraná entre 1906 e 1907, e filho de João Cândido Ferreira Filho (1896-1992), que atuou como Secretário de Agricultura nos governos de Clotário Portugal e Brasil Pinheiro Machado, como governador interino em 1946, e também como professor da Escola Agrônômica do Paraná (CARNEIRO; VARGAS, 1994; ACADEMIA PARANAENSE DE LETRAS, 2018).

Já Velloso, filho de Gaspar Velloso e Leila Pernetta, era sobrinho-neto do poeta Emiliano Pernetta. O pai, advogado e jornalista, construiu uma trajetória política que começou no governo de Manuel Ribas (1932-1945), em que atuou como diretor-geral de Educação, encerrando a vida pública como senador pelo Partido Social Democrático em 1963 (GASPAR ..., 2019).

Assim, além da proximidade entre Ferreira e Velloso dada pelos eventos do Movimento de Renovação, que fizeram seus nomes emergirem como agentes culturais capazes de modernizar a gestão cultural no Paraná, devemos considerar também suas conexões sociais e familiares no âmbito político, como fatores que podem ter influenciado suas indicações para assumirem cargos no Departamento de Cultura.

Voltando ao contexto cultural paranaense da década de 1960, com a desativação do MAP, o Departamento de Cultura passou a assumir a responsabilidade pela guarda do pequeno acervo que o MAP constituiu e pela realização das exposições e salões de arte (BAPTISTA, 2006). Assim, assumindo as funções de conservação e exibição de obras dos museus, o Departamento de Cultura, apesar da inexistência<sup>28</sup> de um museu de arte na cidade, recebeu o convite para participar do Encontro de Diretores de Representantes de Museus de Arte do Brasil, organizado por Walter Zanini e realizado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 1966.

---

<sup>28</sup> No caso, de um museu que represente a arte paranaense como um todo, e não um museu biográfico como a Casa Alfredo Andersen.

Segundo consta no Boletim de Informações n. 69 do MAC-USP (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 12 dez. 1966), que relata esse primeiro Encontro de Diretores, Zanini defendia o reconhecimento dos presentes, funcionários e diretores de museus, como uma classe profissional definida, que atuava em um campo específico de atividades culturais e técnicas, mas que no Brasil estavam sujeitos a todo tipo de interferências de outras áreas e profissionais.

Estavam presentes no evento representantes de oito museus de diferentes tipologias, e de cinco Estados brasileiros, como São Paulo, Minas Gerais, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. A exceção do grupo era o Paraná, único Estado que não foi representado por um museu, mas sim pelo diretor do Departamento de Cultura da SEC/DC, Ennio Marques Ferreira. O diretor apresentou no Colóquio um trabalho sobre as políticas culturais do Ministério de Educação e Cultura, criticando a centralização das ações culturais e do Salão Nacional de Arte Moderna. No mesmo trabalho, Ferreira aproveita para justificar sua presença no evento e informar a situação da área cultural no seu estado:

O Museu de Arte do Paraná atravessa atualmente sérias dificuldades, que têm impedido o seu funcionamento normal. Por isso, o diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP teve a gentileza de estender o seu convite ao Departamento de Cultura da SEC do Paraná, órgão que tem procurado tomar a seu cargo, através da Divisão de Promoções Culturais, atribuições inerentes a um museu de arte. Além das mostras periódicas, o Departamento de Cultura do Paraná é responsável pelo Salão de Artes Plásticas para novos (junho), Salão de Arte Religiosa Brasileira em Londrina (setembro) e o Salão Paranaense de Belas Artes (dezembro), colaborando técnica e materialmente com o Salão da Primavera do Clube Concórdia de Curitiba e com outras exposições organizadas por particulares (FERREIRA, 1966, p. 1).

A partir disso, Ferreira conseguiu o respaldo do grupo ali reunido, que redigiu uma moção de apoio para criação de um Museu de Arte do Estado do Paraná, entregue ao Secretário de Educação e Cultura do Governo do Paraná, recomendando a criação da instituição vinculada ao governo, para fomentar o desenvolvimento cultural do estado. Assinaram o documento importantes diretores e gestores da área museal brasileira, como Walter Zanini, diretor do MAC-USP; Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo; Carlos Humberto Corrêa, diretor do Museu de Arte Moderna de Florianópolis; Carlos Scarinci, diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul; Ulpiano Bezerra de Menezes, colaborador do Museu de Arte e Arqueologia da USP; Conceição Piló, representante do Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte; e Lourdes Amorim Cedran, representante do Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 1966).

A criação de um museu de arte não fazia parte dos planos políticos do governo Ney Braga (1961-1965), nem do governo de Paulo Pimentel (1966-1971). A movimentação de diferentes grupos nessa direção foi encontrada também na década de 1950, primeiro em 1952, como forma de comemoração do Centenário da Província do Paraná, e mais tarde em 1958, cogitando-se criar uma Pinacoteca junto à Casa Andersen (BAPTISTA, 2006). Contudo, nenhum desses projetos se concretizou, pois a movimentação dos artistas e intelectuais não foi suficiente para gerar vontade política nos governos anteriores, que reconheciam a Casa Andersen como o museu de arte do Paraná.

Frente às dificuldades enfrentadas para reafirmar a importância da criação de um museu e garantir seu funcionamento como órgão do governo estadual, podemos analisar a movimentação de Ferreira no Colóquio e a garantia de uma carta de recomendação para a criação do Museu escrito por especialistas, a partir do conceito de estratégia de Certeau (2017, p. 93). O artista, que na década de 1950 se movimentava no terreno do “inimigo”, organizando um motim contra o Salão Paranaense, alguns anos mais tarde, já como “sujeito de querer e poder” e no papel de Diretor do Departamento de Cultura, passou a se utilizar de espaços oficializados de reconhecimento e prestígio social. O Colóquio de Diretores de Museu foi mobilizado, numa clara estratégia para garantir, diante do Secretário de Educação e Cultura e do Governador do Paraná, a necessidade de concretizar esse antigo sonho de um museu arte, tanto para a preservação do patrimônio artístico paranaense quanto para o desenvolvimento das artes plásticas no estado.

Com a carta dos diretores de museus de arte, iniciou-se na Divisão de Promoções Culturais, de 1967 a 1970, a elaboração do projeto do museu, com as propostas de Minuta de Decreto de Criação e Regulamento do Museu. Fernando Velloso, que era responsável pela Divisão de Promoções Culturais, passou a representar o Paraná nos Colóquios em 1968, quando Ferreira<sup>29</sup> foi afastado da Secretaria da Educação e Cultura. Segundo Baptista (2006), o processo de criação do museu foi concretizado em 1969, “com a coincidência de nomeação de pessoas interessadas em arte para os cargos de Secretário de Educação e Cultura (Cândido

---

<sup>29</sup> Ferreira atuou por um período como diretor do Departamento de Assistência ao Cooperativismo da Secretaria da Agricultura em 1971, e depois continuou atuando no setor de administração cultural. Foi Presidente da Fundação Cultural de Curitiba da Prefeitura de Curitiba entre 1976 e 1979, e nesse último ano coordenou do Setor de Artes Plásticas da SECE. Assumiu a direção do Museu de Arte do Paraná (1987-1991; 1995-1998), e da Casa Andrade Muricy (1998-2002) (VAZ, 2011, p. 77).

Martins de Oliveira) e Diretor de Cultura (Wilson de Andrade e Silva, artista plástico e grande entusiasta da criação do museu)” (BAPTISTA, 2006, p.11). A carta de recomendação foi anexada ao protocolo de minuta do decreto, reforçando a importância da criação do Museu junto a especialistas da área dos museus de arte.

Entre 1966 e 1970, Velloso elaborava os estudos para o projeto de criação de um museu de arte, ao mesmo tempo em que também participava, como representante do Paraná, dos Colóquios dos Museus de Arte do Brasil<sup>30</sup>. A Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB), criada em 1967 no segundo encontro de diretores de museus de arte, e com estatuto aprovado no ano de 1968, teve sua primeira diretoria eleita no III Colóquio da AMAB, realizado em Florianópolis, sendo Walter Zanini diretor da organização. No Boletim Informativo n. 3, ficaram definidos como objetivos da AMAB:

congregar os museus de arte e afins, no Brasil, para relações recíprocas de estudo e solução de problemas comuns; divulgar as finalidades culturais, educacionais e científicas dos museus de arte; promover o reconhecimento dos museus como entidades especializadas que devem ser consultadas juntamente com a Associação em iniciativas referentes à organização oficial de representações artísticas brasileiras no exterior e em manifestações nacionais de importância, assim como representações estrangeiras no país; promover o reconhecimento da necessidade absoluta de uma formação especializada, tanto básica quanto museológica de pessoa de nível nos museus da categoria; empenhar-se para a promulgação de novas leis que venham a favorecer o incremento das atividades dos museus de arte e afins, assim como sugerir aos poderes públicos alterações na legislação vigente com o mesmo objetivo (AMAB, 1968, p. 1-2)

Desse modo, a AMAB visava criar um espaço de diálogo entre os profissionais de museus, tanto para se ouvirem enquanto colegas, trocarem informações e realizarem intercâmbio de exposições quanto para criarem uma união enquanto classe profissional, diante das dificuldades de se gerir um museu de arte, reconhecendo-as como um problema comum, e não como algo apenas específico de cada museu. Segundo Freire (2014), a criação da AMAB esteve ligada aos empreendimentos de Walter Zanini para a construção de redes naquele período, que pudessem conectar pessoas e profissionais. Os Colóquios da AMAB ultrapassaram o

---

<sup>30</sup> Encontramos divergências em relação ao tempo de duração da AMAB. Cristina Freire (2014) localiza esse período entre 1966 e 1977. No Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR, estão arquivados os anais dos Colóquios de 1966 a 1976. Em pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, com os periódicos cariocas *Jornal do Brasil* e *Jornal do Comércio*, e no *Diário do Paraná: Órgão dos Diários Associados*, utilizando a palavra-chave “colóquio museus”, localizamos artigos reportando a realização de um total de 10 encontros, entre 1966 e 1976, que correspondem à documentação do Setor de Pesquisa do MAC-PR.



eixo Rio – São Paulo, tendo sido realizados em diversas cidades brasileiras, como Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, Belo Horizonte, Campina Grande e Salvador.

Entre a primeira participação do Paraná nos Colóquios da AMAB e a concretização do Museu, dois encontros discutiram temas essenciais que se relacionam com o projeto do MAC-PR. São eles o I Colóquio e o IV Colóquio da AMAB. No primeiro Colóquio, em 1966, um dos temas abordados foi a nomenclatura dos museus. Discutia-se que o nome de um museu delimitava o campo de ação, e para evitar restrições de atuação no futuro, os museus deveriam deixar de lado nomes como “Museu de Arte Moderna” e adotar títulos mais neutros, como “Museu de Arte” (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1966, p. 4).

De fato, o que se pretendia era criar um museu de arte do Paraná. Ao analisar o anteprojeto do Museu, observou-se que o nome “Museu de Arte Contemporânea” não aparece nos textos, aparecendo somente no Parecer da Secretaria do Governo de n. 71/70, de 27 de fevereiro de 1970. Nos documentos de elaboração, ora foram utilizados os termos “Museu de Arte do Paraná”, ora “Museu de Arte Moderna”, este último contrariando as recomendações da AMAB. Segundo consta em depoimento de Velloso (1988), concedido ao Setor de Pesquisa do MAC-PR em 1988, a ideia do nome do museu foi sugestão de Walter Zanini, frente à impossibilidade de manter o “Museu de Arte do Paraná”, por se tratar de um nome já registrado como sociedade civil.

“(Walter Zanini) que me implantou a ideia inclusive de que o Museu se chamasse Museu de Arte Contemporânea. Havia problema também de uso de um nome assim simplesmente (sic) do Museu de Arte do Paraná, porque, anteriormente à época aí (...) ‘nós tínhamos tentado criar aqui um Museu de Arte no estilo de Museu de Arte de São Paulo, do professor Bardi, de inspiração chatteuabriânica, que seria um Museu da comunidade’. [...] Eu fazia parte da diretoria executiva junto com o Eduardo Virmond”. [...] Na verdade, por este motivo eu não usei este nome, Museu de Arte do Paraná, porque já um nome como ainda é, até hoje, uma sociedade civil que não se extinguiu [...] E então eu precisava arranjar um outro nome, então me pareceu, com este contato com o Walter Zanini que o Museu de Arte Contemporânea seria um nome adequado, uma vez que toda a arte paranaense basicamente era uma arte do nosso século, arte contemporânea, e mesmo que não era, estava vinculada porque tinha sido caudatário deste movimento contemporâneo (VELLOSO, 1988, p. 2).

Como argumenta Velloso, a nomenclatura *Museu de Arte Contemporânea* foi uma saída justificada para nomear a instituição, uma vez que, do ponto de vista histórico, o que se compreendia por produção artística paranaense se inicia no século XX, o século contemporâneo a eles. Ao mesmo tempo, a expressão *arte*

*contemporânea* se aplicava ao movimento corrente da arte, que passava a incorporar o termo *contemporâneo* como forma diferenciação da arte moderna.

Já no IV Colóquio da AMAB, realizado em 1969 no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, o tema discutido foi “Objetivos e funções do museu de arte”. Dentre os trabalhos documentados em ata, destacamos as comunicações do crítico de arte Frederico Morais, como representante do MAM-RJ, e de Walter Zanini, diretor do MAC-USP, por explicitarem o pensamento daquele período sobre como deveriam ser as ações dos museus de arte.

O trabalho apresentando por Morais (1969), intitulado “Plano-Piloto da Futura Cidade Lúdica”, documentado na forma de tópicos, defendia, para além da ideia de museu, a sua ideia de arte. Atento às tendências contemporâneas, da desmaterialização das obras enquanto objetos com valor econômico, para as propostas artísticas que exigem a colaboração do público em experiências cinéticas e sensoriais, o autor defendia que o Museu de Arte deveria expandir seus limites geográficos e atingir a vida cotidiana – a rua, as praças, os veículos de comunicação de massa. Daí o título da proposta, visto que o museu de Morais seria a própria cidade aberta à ação criadora.

Segundo o autor, sendo a arte ação criadora e libertadora, o Museu não deveria se limitar apenas a exibir o acervo, porque a tecnologia, com as novas técnicas de impressões e com a televisão, já fazia muito bem isso (Morais, 1969). Referindo-se à instituição como *Museu de Arte pós-Moderna*, Morais afirmava:

O Museu de Arte pós-Moderna, como a obra de arte atual, deve ser aberto. A própria arquitetura dos museus tem, sob este aspecto, importância fundamental, como também o 'sistema de exposições'. *Museu-vida o não sarcófago, museu-liberdade*. O Museu não é mera ampliação ou apresentação da coleção particular, nem pode ser encarado como uma galeria de arte melhor equipada. Plano-piloto da futura cidade lúdica, o Museu deve ser um laboratório de experiências, campo de provas visando a ampliação da capacidade perceptiva do homem, exercício continuado de liberdade (MORAIS, 1969, grifo nosso).

Em vista disso, identificamos em Morais o uso dos conceitos antiéticos assimétricos (KOSELLECK, 2006, p. 195) *museu sarcófago* e *museu vivo*, como parte de sua estratégia argumentativa na defesa por um museu participativo, que tem na ação criadora a garantia de sua existência. Para o autor, enquanto os Museus de Arte Moderna já se tornavam cemitérios de quadros, o Museu de Arte Pós-Moderna se transformaria em centro de documentação dos “acontecimentos artísticos” por ele apresentados (MORAIS, 1969). Dessa forma, o uso dos conceitos *museu sarcófago*

e museu vivo também se evidencia como uma retórica autoritária, uma vez que coloca os museus que não são considerados “vivos” em uma posição que só pode ser negada, uma vez que nenhuma instituição pretende se declarar morta.

O diretor do MAC-USP apresentava um pensamento não muito distante de Moraes. Ambos concordavam que o museu de arte não poderia mais restringir sua atuação às atribuições clássicas de conservação e exposição. Em trabalho de sua autoria, intitulado “Introversão, extroversão do Museu de Arte”, Zanini (1969) também fez referência à aura sagrada e ao caráter tumular, como características que estariam paulatinamente se desvinculando dos museus:

O museu de arte integrado à comunidade e fundamentalmente útil ao seu desenvolvimento cultural, é uma realidade nova e irreversível que toma o lugar da velha instituição museológica caracterizada como um contexto estático, uma função marginal pouco menos que abstrata em face das necessidades sociais. Deixando de ser bolsão encravado junto às atividades do mundo contemporâneo, *nem se apresentando como um cemitério nobre de antigas civilizações ou de recentes etapas cumpridas pelo homem*, o novo museu de arte, ao mesmo tempo que perde sua condição sublimatória e desfaz-se da espécie de aura sagrada em que se confinava, aproveitando quase só a uma elite de *connaisseurs*, muda-se em instrumento de comunicação para com todo meio (ZANINI, 1969, p. 1, grifo nosso)

De modo diferente de Moraes, Zanini (1969) enfatiza o museu como instrumento de comunicação, fundamental para o desenvolvimento cultural. Para o autor, o museu deveria integrar-se ao meio, estabelecer vínculos com as instituições de arte, de comunicação e de sociologia. Sem deixar de reconhecer as transformações na produção artística e colaboração entre artista, público e museus, o autor defendia que “o museu de arte do século XX” não cumpriria com suas funções científicas, culturais e educacionais se ficasse preso aos aspectos contemplativo ou participativo. Para Zanini (1969, p. 1), a questão residiria nesta tensão entre a função histórica dos museus e uma nova forma de contemplação. Assim, Zanini (1969) não recusa o sentido mais clássico do museu, como lugar de conservação e exibição de objetos, mas enfatiza que de nada adianta uma coleção de arte sem sua dinamização para o desenvolvimento cultural do contexto em que o museu se insere.

O que o diretor do MAC-USP propunha, fazendo referência aos estudos sociológicos sobre o público dos museus que pretendiam “ampliar a área de influência e aprofundar sua função educacional” era que os museus passassem por uma profunda reformulação interna, desde a arquitetura até a oferta de atividades. Ao encerrar o texto, Zanini (1969) elencou uma série de ações, as quais julgamos

importante mencionar para compreender de que maneira eram pensadas as formas de tornar o museu mais extrovertido e, por que não dizer, de tornar o museu *vivo*:

Arquitetura, acesso ao mundo, métodos de apresentação de obras, publicações didáticas, recepção e orientação de visitante, exposições temporárias, cursos de integração cultural e de educação ampla, acontecimentos etc., são todos fatores obrigatórios e pondera - vois a considerar quando imaginamos um museu atrativo a todo o público - um revitalizador de energias espirituais. Mas o museu deve ser ainda mais extrovertido. Não lhe cabe ser apenas um órgão só visitável, mas também visitador (Salomão e a montanha). Pelas exposições itinerantes, palestras, cursos e eventos ao longo da sede etc., ele cumprirá mais largamente ainda com suas amplas finalidades sócio-culturais (ZANINI, 1969, p. 1-2).

Considerando que Fernando Velloso redigiu o projeto da criação do museu e trabalhou em sua regulamentação ao mesmo tempo em que participava dos encontros da AMAB, podemos relacionar algumas características observadas no regulamento do MAC-PR e no modo como Museu se estruturou ao longo dos anos, relacionando-as ao conceito de museu vivo.

### 1.3 NASCE UM MUSEU: TENSÕES ENTRE AS PROPOSTAS CONCEITUAIS E AS POSSIBILIDADES DE SUA CONCRETIZAÇÃO

Em 11 de março de 1970 o governador Paulo Pimentel assinou o Decreto n. 18.447, criando o Museu de Arte Contemporânea do Paraná como órgão da Secretaria de Educação e Cultura. O objetivo da instituição, segundo o art. 1º, era de “recolher, abrigar e preservar o patrimônio artístico paranaense, além de amparar, estimular e divulgar a criação artística contemporânea” (PARANÁ, 1970a). Nessa descrição podemos identificar as duas camadas de sentido atribuídas aos museus. A primeira, considerada mais tradicional, ligada à preservação das obras, e uma segunda, que estava sendo construída ao propor que o museu agisse como fomentador do desenvolvimento das artes plásticas, ao acolher também as manifestações artísticas mais recentes.

Em seguida, no art. 2º do Decreto n. 18.580, de 18 março de 1970, que regulamentava o funcionamento do Museu, as finalidades da instituição são apresentadas de maneira diferente do decreto que a criou. No art. 2º do Regulamento, os acréscimos dizem respeito a uma maior abrangência de atuação, incluindo o interesse em “recolher, abrigar e preservar as obras dos mais representativos *artistas brasileiros, em especial paranaenses*” (PARANÁ, 1970b), e não somente o patrimônio

artístico local, como no decreto de criação. Esta não foi, porém, a única alteração. Também foram incluídos os objetivos de “instituir cursos de aperfeiçoamento e extensão, bem como promover intercâmbio cultural e artístico com outras entidades congêneres do país e do estrangeiro” (PARANÁ, 1970b).

A inclusão dos artistas brasileiros como parte do escopo do MAC-PR coloca em evidência uma questão cara aos seus idealizadores, Fernando Velloso e Ennio Marques Ferreira, envolvidos com o Movimento de Renovação das décadas anteriores. Como apontado por Baptista (2006, p. 17), “a valorização da arte nacional em detrimento da arte local” foi alvo de polêmicas desde a atuação do MAP e do Departamento de Cultura na década 1960. Enquanto artistas que defendiam a valorização da arte paranaense questionavam a participação de artistas e críticos de arte de outros estados nos certames oficiais, os artistas modernos acreditavam que o contato com a arte nacional ampliava o conhecimento dos artistas e do público sobre o que se estava produzindo de mais recente. Logo, o fato de terem sido incluídos no regulamento os artistas brasileiros e as parcerias com instituições nacionais e estrangeiras, em detrimento do decreto de criação, pode ser interpretado como uma forma de velar algumas das intenções que envolviam o projeto de criação do MAC-PR. Uma vez que o Museu já havia sido criado sob a valorização do patrimônio paranaense, a aprovação desses termos no Regulamento poderia passar despercebida. Concordamos com Baptista quando afirma que

as intenções que motivaram a criação do MAC não foram totalmente explicitadas no estatuto provavelmente por estarem em desacordo com o pensamento da época, que valorizava o regional antes do nacional, e priorizava a formação e a exposição de acervo ao apoio à produção artística (BAPTISTA, 2006, p. 17)

Dando segmento às análises, o decreto de criação já nos indicou que o MAC-PR não seria apenas um expositor de obras, mas também um “amparo e estímulo” à produção artística. No Regulamento, as atividades que atenderiam a esse objetivo podem ser vistas sob a perspectiva da educação em sentido ampliado, ou seja, as atividades de divulgação do acervo e fomento à arte contemporânea podem ser compreendidas como ações de intenção educativa, conferindo ao MAC-PR o sentido de um museu vivo. A esse propósito, destacamos algumas das atividades definidas no art. 3º:

[...]

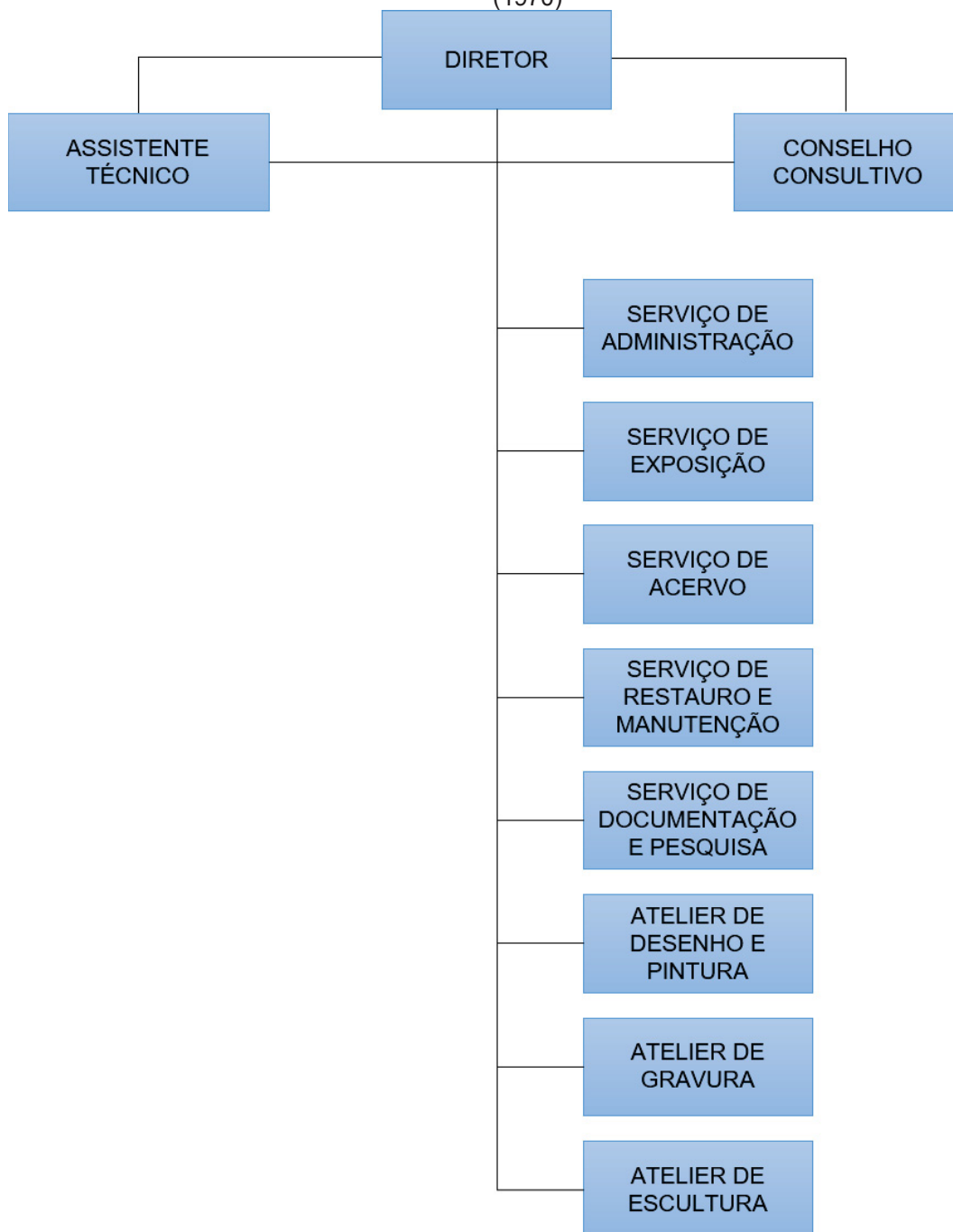
- e) manter cursos práticos e teóricos de extensão, aperfeiçoamento e de divulgação cultural, organizar e participar de conferências e congressos, instituir concursos e prêmios;
- f) organizar e manter biblioteca especializada, fichário e arquivos de documentação artística;
- g) manter em funcionamento estúdios das diferentes técnicas, estimulando as pesquisas artísticas.
- h) manter atualizado o catálogo das obras que constituem o acervo patrimonial do Museu;
- i) publicar catálogos de todas as mostras que realizar, bem como boletins informativos de suas atividades (PARANÁ, 1970b)

Ao expandir sua atuação para essas atividades, o Museu se definiu em seu Regulamento como instituição dinâmica, em que o visitante encontraria a possibilidade de aperfeiçoar seus conhecimentos artísticos e culturais; teria à disposição espaços de ateliês para a experimentação artística; ou então acesso a um arquivo e uma biblioteca especializada em artes plásticas. Já a publicação dos catálogos é uma maneira pensada pelos museus de transformar as exposições, eventos temporários localizados em um tempo e espaço, em registro documental que pode ser consultado posteriormente.

Cada uma das atividades previstas no regulamento do MAC-PR foi alocada na seguinte estrutura administrativa, conforme a figura 11, que apresenta o organograma do MAC-PR.



FIGURA 11 – ORGANOGRAMA DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ (1970)



Fonte: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, [197-]

Segundo Balcão (1965, p.108), o organograma tem o objetivo de ilustrar graficamente as relações entre os cargos de uma instituição, funcionando como uma “fotografia’ da hierarquia e da divisão de atividades da organização [...]. Ele mostra ‘quem é subordinado a quem’ – ou que cargos são superiores e que cargos são subordinados – e a departamentalização orgânica existente” (BALCÃO, 1965, p. 108).

Nestes termos, o Diretor ocupava o cargo mais alto da hierarquia, auxiliado pelo Conselho Consultivo e pelo Assistente Técnico. O inciso II dispõe sobre a administração do Museu, compartilhada entre a Diretoria e o Conselho Consultivo. Ligado diretamente ao Diretor, estariam os “Serviços”, os departamentos vinculados a cada atividade que o Museu deveria desempenhar para garantir sua finalidade, aos quais optamos por nos referir como *unidades*.

No Regulamento (PARANÁ, 1970b) também foram estabelecidas as funções de cada cargo, bem como as atividades de cada unidade. Para o cargo de Diretor, era exigida a especialidade em artes plásticas, tendo sido estabelecido que sua designação seria feita pelo Secretário da Educação e Cultura, por indicação do Diretor do Departamento de Cultura. Competiriam ao Diretor as funções de coordenação, promoção e fiscalização das atividades do museu.

O Conselho Consultivo deveria ser formado pelo Diretor, membro nato e presidente do Conselho, e por mais seis membros designados pelo Secretário de Educação e Cultura. Atuando como peça-chave para o funcionamento da Instituição. Caberia ao Conselho emitir pareceres sobre pedidos de exposições, autorizar aquisições do acervo e aprovar os programas de cursos de extensão e aperfeiçoamento (PARANÁ, 1970b). O cargo de Assistente Técnico deveria ser ocupado por um profissional com especialização em museologia e artes plásticas. Sua função era de assessorar o Diretor em todos os trabalhos especializados, bem como supervisionar as diferentes unidades do Museu. Em vista disso, podemos inferir que o Diretor e o Conselho Consultivo funcionavam como agentes que operavam todo o planejamento cultural do MAC-PR. A aquisição e a conservação de obras, bem como a proposição de exposições e cursos, deveriam ser submetidas a eles para avaliação e inclusão na programação do Museu.

Sobre as unidades de cada área de atuação do Museu, o Regulamento (PARANÁ, 1970b) estabelecia que o Serviço de Administração seria responsável por todas as atividades de secretariado necessárias ao seu funcionamento, bem como pela gestão dos serviços de limpeza, vigilância e portaria. A realização de mostras, individuais ou coletivas, e a exposição do acervo em regime de rodízio eram atividades atendidas pelo Serviço de Exposição. Caberiam ao Serviço do Acervo e ao Serviço do Restauro e Manutenção os cuidados com as obras de arte, sendo o primeiro responsável pelo acondicionamento adequado e catalogação, e o segundo pela restauração de peças danificadas.

Essas atividades descritas fazem referência à “atribuição clássica” dos museus, como abordado por Zanini (1969) durante o IV Colóquio de Museus de AMAB: as operações de apropriação, conservação e exposição, que caracterizam os aspectos tumulares do museu em seu sentido mais tradicional. Contudo, é igualmente perceptível a inclusão, nessas atividades, dos aspectos de dinamização relacionados ao conceito de museu vivo, como a realização de mostras temporárias de artistas individuais ou coletivos e a estratégia de exibir o acervo da instituição em forma de rodízio, alterando as peças exibidas periodicamente e fazendo com que o MAC-PR sempre apresentasse novidades ao público.

O Regulamento (PARANÁ, 1970b) também delineou em item específico o Serviço de Documentação e Pesquisa e os Serviços de Ateliês de Desenho, Pintura, Gravura e Escultura. O primeiro, responsável pelo arquivo do Museu, executaria as atividades de organização e conservação de documentos relativos às áreas artística e artesanal, bem como a organização de documentação iconográfica e de uma biblioteca com publicações da área. Já o segundo, o Serviço de Ateliê, deveria funcionar no modelo de ateliê livre, ofertando orientação técnica e artística em instalações adequadas para que artistas produzissem suas obras.

Compreendemos que, na estrutura interna prevista no Regulamento do MAC-PR, essas unidades voltadas ao atendimento do público interessado em aprimorar seus conhecimentos, e as unidades voltadas à pesquisa e produção artística se ajustavam às orientações defendidas por Zanini (1969), ao propor formas de fazer do Museu instrumento de comunicação, integrando-o ao seu público visitante e à comunidade. Desse modo, o MAC-PR não abandona as atribuições clássicas do museu (ZANINI, 1969), mas acrescenta a elas as funções do museu vivo quando define modos de “extroversão”, atividades de intenção educativa, para artistas ou para o público que o frequenta.

Esta era a ideia de um MAC-PR no papel planejado pelos seus idealizadores em relação à forma como deveria operar para atingir seus objetivos. Contudo, entre uma ideia de museu expressa no texto e um museu funcionando na prática, havia um longo caminho a ser percorrido. A começar por sua inauguração propriamente dita, por suas condições físicas em relação ao espaço e modos de exibição das obras e por suas exposições e demais atividades.

Divulgada como uma ação do governo que atendia ao anseio de mais de uma geração de artistas paranaenses, a criação do MAC-PR fazia parte de um conjunto de

ações empreendidas pelo governador Paulo Pimentel e pelo secretário de Educação e Cultura, Cândido de Oliveira Martins. As ações, além da criação do Museu, englobavam a inauguração de uma nova sede para o Museu Paranaense, no Palácio da Liberdade, e a criação da Fundação Teatro Guaíra, que passava por grande reforma. Durante o ato da posse dos dirigentes do MAC-PR e da Fundação Teatro Guaíra, em março daquele ano, o secretário Cândido Martins de Oliveira afirmou a importância histórica daquele dia para a cultura paranaense, como consolidação da política cultural do governo do estado (DIRETORES..., 14 mar. 1970, p. 4).

Nomeado diretor do MAC-PR, Fernando Velloso foi anunciado pela imprensa como um artista de prestígio, “um dos mais importantes e conhecidos pintores contemporâneos do Paraná” (MUSEU..., 18 mar. 1970). Certamente, o artista já desfrutava do reconhecimento pela sua carreira artística no Paraná e de sua temporada de estudos em Paris, onde realizou uma exposição e logrou uma de suas telas no acervo do Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (BINI, 2003 p. 18). Desde seu retorno ao Brasil, Velloso atuava como diretor da Divisão de Promoções Culturais, repartição do Departamento de Cultura da SEC responsável pela organização de exposições e salões de arte. Em suas declarações, Velloso considerou que a criação do MAC-PR atendia ao sonho não só de 20, mas de 50 anos de várias gerações de artistas que vinham trabalhando pela criação de um museu de arte no Paraná. Sobre a importância da instituição, o artista afirmava:

Além de realizar um sonho, a criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná é importantíssima, não só porque provocará maior desenvolvimento das nossas artes plásticas, possibilitará um contato maior do público com as obras dos grandes artistas, mas também colocará o Paraná junto com os grandes centros artísticos do País dotando-o com um lugar apropriado, em todos os sentidos, para exposição. (VELLOSO, apud MUSEU..., 18 mar. 1970)

A inauguração do MAC-PR estava marcada para 5 de setembro de 1970, em um amplo espaço de 580 m<sup>2</sup> no saguão de entrada do Teatro Guaíra, “montado num moderno esquema, similar aos outros grandes museus do mundo” (ARTE..., 13 mar. 1970, p. 1). As obras do referido teatro haviam tido início na década de 1950, tendo sido incluídas nas obras em comemoração ao Centenário de Emancipação Política do Paraná, símbolos da ação modernizadora do governo Bento Munhoz da Rocha. Além do Teatro, fizeram parte desse projeto a construção do Centro Cívico e de suas avenidas de acesso, a Biblioteca Pública, a Praça do Centenário e o Monumento do Centenário (IPARDES, 2006, p. 83).

Projetado pelo arquiteto modernista Rubens Meister, com inspiração das linhas de Le Corbusier e Oscar Niemeyer, uma parte do Teatro, o auditório, conhecido como Guairinha, chegou a ser inaugurado durante as comemorações do Centenário, mas logo foi fechado, “iniciando uma rotina de paradas e reinícios” que culminou em um incêndio em 1970 (DUDEQUE, 2001, p. 177). Meses depois de serem anunciadas na imprensa as inaugurações do Teatro e do MAC-PR, em setembro daquele ano, um incêndio atingiu as obras, destruindo quase por completo as instalações.

A expectativa em instalar o Museu em um local moderno como o projeto do Teatro atendia, de certa maneira, a uma tendência mundial. Ainda que o espaço projetado tivesse principalmente a função de um Teatro que anexava um Museu, Velloso ressaltava nas declarações concedidas à imprensa que o espaço reservado para o MAC-PR seria dotado de uma estrutura moderna, com instalações de iluminação adequadas para exposições de arte (MUSEU..., 18 mar. 1970)

Segundo Kiefer (2000), como uma alternativa ao modelo arquitetônico dos museus nacionais, instalados em palácios que reforçavam a estética do templo ou do mausoléu, os projetos de arquitetura moderna para museus de arte começam a surgir no segundo quartel do século XX. O primeiro, proposto pelo francês Le Corbusier em 1931, o Museu Sem Fim, na França, consistia em um edifício em espiral quadrada, que cresceria sucessivamente. A ideia, que nunca foi concretizada, se assemelha ao projeto do arquiteto americano Frank Lloyd Wright para o edifício do Museu Guggenheim, de Nova York, construído entre 1954 e 1959 e projetado como “uma espiral curva e ascendente, girando em torno de um grande vazio banhado pela luz natural”. Para Wright (apud Kiefer, 2000, p. 19),

Um museu deve ser extenso, contínuo e bem proporcionado, desde o nível inferior até o superior; que uma cadeira de rodas possa percorrê-lo, subir, baixar e atravessá-lo em todas as direções. Sem interrupção alguma e com suas seções gloriosamente iluminadas internamente desde cima, de maneira apropriada a cada grupo de pinturas ou a cada quadro individual, segundo se queira classificá-los.

Segundo Mendelsohn (2017), o arquiteto projetou o Museu Guggenheim como um “organismo vivo”, princípio observado por Wright ao longo da carreira, ao conceber os elementos de um edifício como um todo contínuo e não como módulos separados. Nesse sentido, o conceito de museu vivo também poderia estar alinhado a uma arquitetura que sugerisse dinamismo e impactasse a experiência do espectador. A imagem a seguir (figura 12), das instalações inaugurais do museu entre

1959 e 1960, mostram as sucessivas rampas em espiral do edifício do Museu Guggenheim, que determinam o percurso dos visitantes pelas salas de exposição.

FIGURA 12 – INSTALAÇÃO INAUGURAL, MUSEU SOLOMON R. GUGGENHEIM, NOVA YORK, 21 DE OUTUBRO DE 1959 A 19 DE JUNHO DE 1960



Fonte: INSTALAÇÃO..., 1960

Além da arquitetura do prédio e do modo como os espaços são distribuídos em função dos objetivos e atividades que os museus passam a oferecer, nesse período o modo de configuração das galerias de arte moderna, denominado posteriormente por O'Doherty (2002) como “cubo branco”, era a principal referência para a organização das exposições. Com o abandono do compromisso com a representação do real e com a constante exploração dos artistas modernos dos aspectos formais do fazer artístico em sua materialidade, a arte moderna passou a exigir um espaço diferente das exposições dos séculos XVIII e XIX. A partir do século XX, com as exposições das vanguardas artísticas, a obra de arte passou a ganhar autonomia no espaço, e sua apreciação pelo espectador necessitou ser assegurada por alguns preceitos como o espaçamento entre os trabalhos e o alinhamento ordenado por uma linha horizontal, permitindo que não houvesse interferência entre eles. Além disso, a predominância de paredes brancas e a fonte de luz provinda do



teto garantiriam uma iluminação difusa e bem distribuída por todo o ambiente, e o isolamento do mundo externo, proporcionado por uma arquitetura que não permite ver o “fora” evitando distrações (O’ DOHERTY, 2002, p. 4).

Voltando ao Paraná, algumas mostras realizadas em Curitiba, como a exposição de pinturas modernas realizada em parceria com o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Movimento de Renovação e o Departamento de Cultura em 1957, já anunciavam alguns desses preceitos em seu modo de exibição (figura 8). Entretanto, conforme indicam as fotografias das exposições realizadas na Biblioteca (figura 9), o uso de painéis móveis não atendia muito bem ao objetivo da construção de espaço moderno pensado como ideal para a exibição de obras de arte.

Impedido de inaugurar uma sede em 1970, o MAC-PR ainda chegou a realizar seis eventos naquele ano em espaços cedidos pelo Departamento Cultura, como a própria sede do Departamento e a sala de exposições Biblioteca Pública do Paraná. Entre eles, a realização do V Colóquio de Museus de Arte do Brasil, promovido em parceria com a AMAB e a 3º Exposição Nacional de Artes Plásticas, paralela ao evento.

Apesar do art. 3º do decreto de criação (PARANÁ, 1970a) afirmar que a Secretaria de Educação e Cultura providenciaria uma sede para o funcionamento do Museu, não houve, após o incêndio do Teatro Guaíra, nenhum indício por parte do governo em ceder um espaço para sua instalação, muito menos de um novo projeto para sua construção. Preocupado em garantir uma sede para o MAC-PR ainda durante o governo de Paulo Pimentel, Velloso propôs o aluguel de um casarão situado à rua 24 de Maio, pertencente à Associação dos Funcionários Públicos do Paraná. Sobre o episódio, o artista comenta em depoimento concedido em 1988:

Aí, nesta altura eu, realmente já estava embaladíssimo e achava que tinha que ter uma sede para o Museu, porque não tivesse talvez na 1ª mudança de Governo em seguida, voltava tudo à estaca zero porque as pessoas seriam outras, outras intenções e *eu me aproveitei de uma condição*, eu era Conselheiro da Associação dos Funcionários Públicos do Estado, que tinha deixado, praticamente em estado de abandono a casa que pertencia a ela na rua 24 de maio, 248, ali entre a Visconde de Guarapuava e a 7 de setembro.[...] Estava guardando a Biblioteca da Associação dos Servidores Públicos e *eu como Conselheiro tinha um trânsito muito bom, tinha uma relação muito boa com os demais conselheiros e também com o Presidente da Associação* que era o Odyr, conversando com o Odyr, levantei o problema, disse a ele que estava angustiado com isso, e ele ficou muito compadecido com a situação, e aceitou em ceder a sede (VELLOSO, 1988, p. 3. grifos nossos).

Observando o relato de Velloso, podemos interpretar que a utilização de suas posições como diretor do MAC-PR e como membro do Conselho da Associação dos Funcionários Públicos do Estado, ao apresentar a situação do Museu para o presidente da Associação, consistiu em uma estratégia para ver o projeto por ele defendido concretizado (CERTEAU, 2017). Ao ocupar espaços e posições de poder, Velloso articula uma maneira de garantir uma sede para o Museu, visando consolidar a instalação e funcionamento da Instituição antes da troca de governo. Essa intenção fica ainda mais evidente quando sabemos que a sede provisória foi inaugurada no último dia do governo Paulo Pimentel, em 12 de março de 1970. Velloso conta que os operários do Departamento Estadual de Obras abandonaram as obras três dias antes da inauguração, alegando que o Governo estava acabado, o que fez com que o próprio diretor e os funcionários do Museu finalizassem a pintura do imóvel, evitando que se adiasse por mais uma vez a inauguração do MAC-PR (VELLOSO, 1988, p. 5).

FIGURA 13 – CASARÃO DA RUA 24 DE MAIO



Fonte: MUSEU... (8 nov. 1970, p. 10)

O referido casarão (figura 13), que nada tem de moderno, foi construído para o uso residencial e, segundo Velloso, chegou a ser utilizado como pensão de estudantes, tendo tido como hóspede o artista Juarez Machado (VELLOSO, 1988, p. 4). Com poucos recursos financeiros, o diretor do MAC-PR relata que foram feitas pequenas reformas para adequar o imóvel às funções expositivas, mas o espaço era insuficiente para expor todo o acervo e realizar exposições temporárias. Na fotografia publicada na reportagem intitulada "Museu de Arte Contemporânea concretiza sonho

de 50 anos”, publicada no *Diário do Paraná* (MUSEU..., 8 nov. 1970, p. 10), podemos supor que o casarão era composto por dois andares e um sótão, e as paredes da fachada continham muitas janelas que diminuía a área disponível para a exposição dos quadros.

Em fotografias mais definidas, disponíveis nos arquivos do MAC-PR, podemos compreender com maior precisão como era o interior do imóvel que foi adaptado para receber o Museu e que tipo de dificuldades foram enfrentadas nessa sede provisória. Na figura 14, uma parede externa do casarão, que parece ser localizada mais ao centro da construção, recebe o letreiro com os dizeres “Museu de Arte Contemporânea do Paraná”, identificando a instituição para os visitantes.

FIGURA 14 – FACHADA DA SEDE DO MAC-PR NA RUA 24 DE MAIO



Fonte: Acervo do Museu de Arte Contemporânea

Quanto ao interior da sede, as figuras 15 e 16 registram os espaços de exposição no casarão. As fotografias, anexadas no encadernado “Promoções 1974”,

são datadas de maio de 1974, o que indica que a “Mostra Permanente do Acervo”<sup>31</sup>, último evento produzido pelo MAC-PR nessa sede, permaneceu um mês a mais em exposição do que o período indicado no *Catálogo Geral do Acervo do MAC* (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 2009). A julgar pela ausência de pessoas nas duas imagens e pela indicação de período em que foram realizadas, um mês antes da instalação na nova sede, podemos inferir que elas foram produzidas justamente com a intenção de produzir um registro sobre as instalações no casarão.

FIGURA 15 – SALA EXPOSITIVA DO MAC-PR NA RUA 24 DE MAIO



Fonte: Acervo do Museu de Arte Contemporânea

---

<sup>31</sup> De acordo com as informações no *Catálogo Geral do Acervo do MAC* (2009), a exposição esteve em cartaz de janeiro a 2 de abril de 1974.



FIGURA 16 – ÁREA EXPOSITIVA COM ESCADA NA SEDE DA RUA 24 DE MAIO



Fonte: Acervo do Museu de Arte Contemporânea

O modo de exibição adotado pelo MAC-PR seguia alguns dos preceitos da galeria de arte moderna definidos por O'Doherty (2002), como o alinhamento das obras por uma linha horizontal superior, e centralização na parede, ao nível de olhar de uma pessoa adulta. As paredes brancas e as janelas cobertas por cortinas também brancas (figura 16) reforçam a intenção em tornar o espaço expositivo neutro para receber a obra de arte, de modo que o contexto externo não interferisse na apreciação do visitante.

Certamente, a configuração do espaço expositivo do MAC-PR na sede da rua 24 de Maio proporciona aos visitantes do Museu uma experiência muito diferente daquela das exposições que tinham lugar na Biblioteca Pública do Paraná. As obras se encontram fixadas na parede a uma altura diferente da possibilitada pelos painéis móveis. Também o espaço expositivo e o percurso que o visitante deveria percorrer no casarão, com suas salas e corredores se interligando, eram muito diferentes da disposição espacial da Biblioteca. Porém, como podemos observar nas imagens, o distanciamento entre uma obra e outra ainda é muito limitado, opção que pode estar ligada ao desejo dos envolvidos na direção do MAC-PR de colocar o maior número possível de obras do acervo em exposição. O uso de suportes do tipo “pedestal” para apoiar as esculturas, como podemos observar nas extremidades da figura 15, e junto

à janela na figura 16, tem a altura adaptada de acordo com o tamanho e forma das obras. Porém, ao ocupar o espaço pequeno das salas, as esculturas também diminuíam o espaço de circulação dos visitantes, restringindo o campo de distanciamento para apreciação das obras, como também pode ser observado na figura 16, no espaço entre o corredor e o guarda-corpo da escada.

A falta de espaço na sede do casarão não se limitava às atividades de exposição. As dificuldades enfrentadas pelo Museu para garantir o pleno funcionamento, como previsto em seu Regulamento, com a disponibilização de ateliês e espaço de pesquisa, eram problemas tanto de ordem econômica quanto espacial.

A reportagem publicada no *Diário da Tarde*, intitulada “Em Curitiba três museus com muitos problemas” (EM CURITIBA..., 3 abr. 1973, p. 10), mostra que o MAC-PR não estava sozinho nessa situação. Contando com depoimentos dos diretores do Museu Paranaense, Museu David Carneiro e do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, a reportagem, que ocupa página inteira do jornal, é acompanhada de fotografias das fachadas de cada uma das instituições, de suas salas de exposições e de seus respectivos diretores, Oldemar Blasi, David Carneiro e Fernando Velloso. Apesar de serem diferentes entre si, tendo em vista que o Museu David Carneiro era uma entidade particular e o MAC-PR o único entre eles voltado às artes plásticas, os diretores das Instituições compartilharam reclamações em relação às dificuldades físicas e econômicas que impediam seu bom funcionamento. O texto, que se inicia com um convite à visita dos espaços, é carregado pelo tom de ironia:

Visitem os museus do Paraná. Além de seus acervos, mostram seus prédios inadequados, saletas acanhadas. Se for dia de chuva, quem sabe se possa ver até uma goteira ao vivo. Não deixe de passar pelos depósitos. Talvez aquilo que você queira ver esteja encaixotado. Não tema: a possibilidade se perder dentro deles não existe. O mais provável é que depois de andar por suas pequenas salas, se tenha a sensação de que elas são apenas o vestibulo; quando menos se espera, acabou: já se viu tudo. Todos eles vão explicar que em breve tudo isso vai acabar: logo estarão em suas amplas e confortáveis sedes próprias. Então tudo será diferente. Acredite e dê sugestões (EM CURITIBA..., 3 abr. 1973, p. 10).

O problema dos museus paranaenses, que, como bem se vê, era crônico, aponta para a difícil relação entre idealizar um museu e torná-lo realidade. De forma geral, criam-se os museus com o discurso de preservação do patrimônio, e no momento de sua fundação ou inauguração de novas sedes, os eventos são comemorados como grandes realizações políticas. No entanto, ao longo do tempo, com o acúmulo de necessidades básicas que se fazem sentir na rotina cotidiana de



funcionamento de um museu, como a manutenção das instalações elétricas e os procedimentos de conservação e restauro do acervo, torna-se visível a inexistência de um plano de políticas culturais que garantisse seu bom funcionamento.

As sedes dos Museus da reportagem, prédios improvisados e adaptados para conservar e expor os objetos, não garantiam a conservação das obras e a exibição adequada do acervo, que podem consideradas atividades-base desse tipo de instituição. Igualmente, se faltavam espaços e recursos para o essencial, as demais atividades que tinham o acervo como princípio – a pesquisa, as atividades educativas, a realização de cursos – também ficavam em situação de deficiência.

Velloso, criticava a falta de investimento do governo do estado, que não estava em sintonia com as políticas do Governo Federal, que dava ênfase ao patrimônio cultural brasileiro, sendo necessário modificar no Paraná “o critério de distribuição de recursos para dar aos Museus condições de pleno funcionamento” (EM CURTIBA ..., 3 abr. 1973, p. 10). Acreditava-se que, com a instalação ou reforma adequada das sedes dos museus, os problemas apontados pelos diretores seriam resolvidos, e os museus poderiam, assim, cumprir com suas funções.

Após três anos de sua instalação na sede provisória, a Associação dos Funcionários Públicos do Paraná solicitou a saída do MAC-PR daquele edifício, para a realização de obras de construção de uma nova sede para a entidade. Mais uma vez, iniciou-se a busca por um espaço onde o Museu pudesse ser instalado, tendo o diretor da instituição, Fernando Velloso, assumido um papel fundamental para a concretização de uma sede definitiva. O local disponível e escolhido, localizado na esquina das ruas Desembargador Westphalen e Emiliano Pernetta, ao lado da praça Zacarias e próximo do Instituto de Educação do Paraná, abrigava dois prédios situados na região central de Curitiba (figura 17).

Segundo o Histórico do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 2011, p. 2), o terreno pertencera a D. Escholástica Joaquina de Sá Ribas Franco, viúva do Brigadeiro Manoel de Oliveira Franco, que, em 1882, o doou para a construção da Escola Pública Oliveira Bello, voltada para a educação feminina. A Escola, inaugurada dois anos depois, funcionou até 1926, quando o edifício foi demolido para dar lugar a uma nova construção, concluída em 1928. O prédio, de arquitetura eclética e composto por dois pavimentos, funcionou como sede da Diretoria da Saúde Pública. Em 1947, abrigou a recém-criada Secretaria de Assistência Social, e depois, em 1951, foi a vez da Secretaria do

Trabalho e Assistência Social ocupá-lo, sendo anexada ao terreno uma residência vizinha de dois pavimentos com entrada pela rua Emiliano Pernetta, adquirida pelo estado em 1941. Esta última secretaria ocupou as instalações por mais de vinte anos, até ser extinta em 1974, deixando o prédio vago.

FIGURA 17 – SEDE DO MAC-PR NA RUA DES. WESTPHALEN



Fonte: MUSEUS ... (19 set. 1977, p. 4)

Fernando Velloso, preocupado novamente em garantir uma sede para o Museu, recorreu ao governador Emilio Gomes (1973-1975), solicitando o antigo prédio da Secretaria do Trabalho para as instalações do MAC-PR. Em entrevista concedida ao jornal *O Estado do Paraná*, na matéria “Museu de Arte agora bem mais Contemporâneo”, Fernando Velloso relembra a trajetória das instalações físicas do Museu:

Quando conseguimos concretizar a antiga ideia e estávamos para instalar o sonhado Museu no prédio do Teatro Guaíra, houve um incêndio, e mais uma vez nossos sonhos foram por água a baixo. Finalmente em março de 1970 o MAC foi criado na Rua 24 de maio onde permaneceu até agora. Para conseguir colocá-lo num prédio mais adequado *houve muita luta*, porque o prédio atual estava sendo cobiçado por órgãos federais e estaduais. Após ter conversado com o governador Emilio Gomes e o secretário Cândido Martins de Oliveira, da Educação, sobre a necessidade uma sede mais ampla e central, consegui a aprovação de ambos, ou melhor: *o próprio governador veio visitar o prédio e entregou-me as chaves autorizando o início da reforma.* (MUSEU...14 mai.1974, p.14. grifos nossos)

Em tom memorialístico, Velloso reforça como o MAC-PR representava um sonho para a classe artística e relembra a dificuldade em garantir uma sede adequada para o MAC-PR. O prédio da Secretaria do Trabalho, ainda que abandonado e em péssimas condições, representava para Velloso uma oportunidade instalar o MAC-PR em um espaço mais amplo, sem contar as vantagens de estar em uma região central da cidade, próximo da grande circulação de pessoas, comércios e instituições ensino. No entanto, o depoimento concedido ao jornal carrega certa dose de romantismo ao afirmar que o governador havia entregado as chaves para autorizar o início da reforma. Cerca de catorze anos depois, quando Velloso já havia deixado o cargo de direção do MAC-PR, o episódio foi relatado de maneira diferente.

Segundo o próprio Velloso (1988), mais de onze instituições estavam na ocasião disputando a ocupação do prédio, e as conversas com o governador Emílio Gomes não estavam convencendo-o de que o local poderia abrigar o Museu. Até que um dia, em uma visita ao local em um dia de feriado nacional, uma conversa que teria ocorrido entre eles mudaria o rumo dos acontecimentos:

[...] Ele [governador] veio até aqui comigo, o prédio estava fechado, abandonado, examinamos o prédio, e ele achou inviável porque ele é engenheiro civil disse: - “Olha, este prédio está muito ruim! Não vale a pena. É melhor projetar um grande Museu fora com projeto específico etc.” Mas daí eu peguei o Governador Emílio Gomes pela própria vaidade: “Olha Governador, um projeto novo, o senhor não vai conseguir fazer nem o anteprojeto nestes 3 meses de Governo que lhe sobram. Entretanto, se o Sr. me der recurso, em 90 dias o Sr. estará inaugurando um Museu neste local” (VELLOSO, 1988, p. 6).

De maneira muito semelhante às circunstâncias da negociação da sede na rua 24 de Maio, Velloso utilizou uma tática de convencimento com o governador Emílio Gomes, ao desafiar a conclusão e inauguração de uma obra no edifício ainda no período de seu mandato. Contudo, o governador não teria lhe dado uma resposta imediata, prometendo pensar no assunto. Velloso relata que, em conversa sobre o assunto com o jornalista Adherbal Fortes, de quem era amigo, lhe foi então sugerido “entrar na marra” no prédio, antes que outras entidades que tivessem maior força política conseguissem legalizar sua ocupação:

Daí eu pensei mais um pouco e não tive nem dúvidas, mandei fazer num japonês aqui da Westphalen uma placa enorme, com símbolo do Estado, escrito Museu de Arte do Paraná, sede própria, obras de restauração, daí arrombamos a porta do prédio e dependurei a placa. No dia seguinte, estive com o Governador e ele realmente topou (VELLOSO, 1988, p. 7)

Mediante o exposto, podemos afirmar que o processo pelo qual Velloso conseguiu a instalação do MAC-PR se deu em meio a um campo de lutas, o qual Velloso soube aproveitar e criar oportunidades de negociação. O prédio, de boa localização, estava sendo requerido por várias entidades públicas, e o Museu, instituição ainda muito recente e de uma área pouco reconhecida como a cultural, não teria forças políticas suficientes para pleitear a disputa. Diante do cenário de incerteza e disputas de poder, Velloso agiu com a astúcia do caçador, captando “no voo as possibilidades oferecidas por um instante” (CERTEAU, 2017, p. 95). Utilizando-se de táticas que envolviam personalidades como a do Governador do Estado, moveu-se em terreno onde as decisões eram tomadas por pessoas de maior poder, desafiando as regras do jogo ao forçar o desencadeamento dos acontecimentos, criando uma placa para o MAC-PR antes mesmo de sua ocupação ser autorizada – o que contradiz a informação concedida em 1974, quando diz ter recebido as chaves do governador.

No dia 27 de junho de 1974, inaugurava-se a nova sede do MAC-PR com uma grande exposição do acervo do Museu no prédio principal, a construção histórica de 1928. No prédio anexo, foram instalados o Museu da Imagem e do Som<sup>32</sup> (MIS) e o Conselho Estadual de Cultura. A solenidade de inauguração, evento que atraiu autoridades, artistas e a comunidade local que se aglomerou em frente ao Museu, contou com as presenças do Ministro da Educação e Cultura, do ex-governador do Paraná Ney Braga, do secretário de Educação e Cultura, Cândido de Oliveira Martins, e do governador Emílio Gomes, entre outras autoridades. Ainda que a matéria “Ney Braga inaugura Museu de Arte” (NEY..., 28 jun. 1974, p. 9) publicada no *Diário do Paraná*, relate que a multidão em frente ao MAC-PR só havia se dispersado quando o ex-governador deixou o prédio, insinuando ter sua presença o fator que atraíra grande número de pessoas, o fato contribuiu para a divulgação de que aquele local agora era ocupado por um museu de arte.

---

<sup>32</sup> O Museu da Imagem e do Som do Paraná foi criado em 6 de fevereiro de 1969. Voltado para a preservação da memória audiovisual do Paraná, o acervo do Museu é composto por materiais de áudio e vídeo em diferentes suportes, além de equipamentos como rádios, radiolas, aparelhos de televisão e câmeras fotográficas. A instituição funcionou de 1969 a 1972 no terceiro andar da Biblioteca Pública, e depois foi instalado no prédio do Departamento de Cultura até ser transferido para as novas instalações junto ao MAC-PR (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARANÁ (MIS-PR), s/d).



FIGURA 18 – AGLOMERADO DE PESSOAS NA INAUGURAÇÃO DA NOVA SEDE DO MAC-PR



Fonte: NEY... (28 jun. 1974, p. 9)

Em seu discurso sobre a inauguração do novo espaço cultural do governo estadual, o secretário Cândido Oliveira Martins reafirmava os esforços do governo pela modernização do estado, equiparando as ações culturais às obras de infraestrutura e ao investimento na agricultura e indústria:

Enquanto se constrói Salto Osório, realiza-se um concurso nacional de contos. Enquanto se leva água e esgoto a mais de 80 por cento da população, realiza-se um festival e um curso internacional de música. Enquanto se edificam milhares de casas populares, realiza-se o 30º Salão Paranaense de Artes Plásticas. Enquanto se instala um Instituto Agrônomo, realiza-se a restauração de dezenas de prédios históricos da Capital e do interior. Enquanto se combate a ferrugem e as pragas nos cafeeiros, realiza-se o Simpósio de Ensino Paranaense (NEY..., 28 jun.1974)

A reforma do prédio, financiada pela Fundação Educacional do Paraná (FUNDEPAR), foi supervisionada pelo arquiteto Sérgio Todeschini Alves, do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico da SEC. Segundo Oliveira (2010, p. 33), a apropriação de edifícios históricos para transformá-los em museus era uma prática comum durante todo o século XX. A reforma e a adaptação dos edifícios eram justificadas tanto pela preservação arquitetônica desses patrimônios históricos quanto pela cultura museal, que ressignificavam aqueles lugares ao lhes atribuírem novas funções. Esses aspectos ficam evidentes em nota publicada no *O Estado do Paraná*, sobre a reforma da nova sede do MAC-PR:

De antigo, desbotado e descascado, o velho prédio na esquina das Ruas Desembargador Westphalen e Emiliano Pernetá, que durante anos abrigou a Secretaria do Trabalho e Assistência Social, quase não tem nada mais: ganhou roupagem nova para abrigar o Museu de Arte Contemporânea que deverá ser inaugurado até o final do mês. Passando por uma reforma radical, o prédio está recebendo os preparativos finais para receber o MAC. A parte interna foi pintada de branco e o assoalho forrado de carpete preto, visando a estética “de apoio” necessária para receber as seiscentas obras de arte que o Museu amealhou como acervo, durante os seus quatro anos de existência. Afinal de contas qual é a finalidade de um museu? Evidentemente conservar, e exibir da melhor maneira. (MUSEU..., 14 mai. 1974, p. 14)

Em seu novo espaço, o MAC-PR buscou novamente adequar as instalações do prédio aos preceitos do cubo branco (O’ DOHERTY, 2002). Enquanto por fora o prédio manteve-se carregado de sentido histórico, com os detalhes arquitetônicos e sua imponência em relação às construções ao seu entorno, por dentro buscou-se instaurar um espaço neutro, com paredes brancas e pisos negros. Já as janelas foram fechadas e lacradas para o que exterior não invadisse o espaço da arte e nele interferisse.

FIGURA 19 – INTERIOR DA SEDE DEFINITIVA DO MAC-PR



Fonte: É O PARANÁ ... (14 nov. 1974, p. 4).

O pé-direito mais alto do prédio e os espaços amplos permitiam que a experiência do visitante ao visitar o museu fosse muito diferente da que ocorria na antiga sede. Agora era possível expor um número maior de obras do acervo, sendo o espaçamento entre elas e os espaços de circulação mais adequados. A estética de apoio citada na reportagem (MUSEU..., 14 mai. 1974, p. 14 ) nada mais é do que uma



tentativa de concretização de um espaço ideal de exposição relacionado à ideia da galeria moderna, que no fim acaba igualmente sendo dotado de uma aura sagrada, tanto quanto os palácios dos museus tido como tradicionais, reforçando os aspectos das diferentes significações dos conceitos de museu apontados na reportagem de Rosirene Gemael (GEMAEL, 11 ago. 1974, p. 6).

Com a instalação do MAC-PR na nova sede, os espaços do prédio principal foram divididos entre as salas de exposições, que ocupavam a maior parte da área do edifício, e os setores administrativos – especialmente o Setor de Pesquisa e Documentação Museu, responsável pelas elaborações das mostras do acervo e de algumas mostras temporárias (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 1974b, p. 5).

Percebe-se que, desde o início de seu funcionamento na nova sede, o espaço do museu, instalado no prédio principal do complexo e tombado pelo patrimônio histórico, já se tornava insuficiente, pois todos os seus setores funcionaram ali até 1981, sobrando pouco espaço destinado a exposições, como observado pelos artigos veiculados pela imprensa. As mostras de grande porte, como o Salão Paranaense, que passaram a ser organizadas pelo MAC em 1970, foram realizadas na Sala de Exposição da Biblioteca Pública do Paraná e, entre 1972 e 1983, na Sala de Exposições do Teatro Guaíra. Foi apenas em 1982, após uma reforma, que o prédio principal passou a ter seus espaços exclusivamente dedicados às exposições de arte e eventos, enquanto os prédios em que funcionava o MIS, deslocado para outro local<sup>33</sup>, foram ocupados pelos setores de administração, de pesquisa e documentação, pela biblioteca e pela reserva técnica.

---

<sup>33</sup> O MIS foi desativado entre 1981 e 1984 e teve seu acervo encaixotado e distribuído por espaços da Secretaria de Cultura. Em 1984, o Museu foi reaberto em sede instalada na rua XV de Novembro e, dois anos depois, foi transferido para sede da rua Martim Afonso. O MIS foi para sua sede definitiva na rua Barão do Rio Branco, antigo Palácio do Governo em 1989 e, em 2003 foi transferido para um espaço alternativo no bairro Santa Cândida, devido a graves problemas estruturais do prédio. As obras foram realizadas entre 2012 e 2015, e em 2016 o MIS foi reinaugurado em sua sede oficial.

## **2. ABORDAGENS PARA UM MUSEU VIVO: RELAÇÕES ENTRE MUSEU E EDUCAÇÃO**

No final da década de 1940, com a criação dos museus de arte moderna orientados pelo conceito de museu vivo, novas práticas educativas foram impulsionadas pelos museus, que passaram a desenvolver de forma mais consistente ações direcionadas para um público mais amplo, visando à formação do público para os museus. Para Lourenço (1999, p. 111), esses museus assumiam o papel de formadores do público, creditando para si a responsabilidade em elevar a arte moderna à categoria de bem comum.

As abordagens dadas ao museu vivo foram das mais diversas. O MASP, em seus anos iniciais, investiu em diferentes frentes, como a formação de monitores e os cursos de profissionalização, mas também abriu espaço para as experiências da arte infantil com o Club Infantil de Arte aberto em 1947, sob a orientação de Suzana Rodrigues (BEMVENUTI, 2004). O MAM paulista, que também organizava as Bienais de São Paulo, teve atuação destacada nos cursos sistemáticos de história da arte orientados pelo professor Wolfgang Pfeiffer, também responsável pelo primeiro curso de formação de monitores para Bienal. Segundo Minerini Neto (2014, p. 54), os monitores eram familiarizados com as correntes artísticas modernas e treinados para receber e orientar o público visitante das bienais. O MAM-RJ também investiu na qualificação do serviço de monitoria e ofereceu em sua programação cursos para adultos e crianças, convidando artistas para ministrar às aulas como Ivan Serpa, Margaret Spence, Décio Vieira e Fayga Ostrower. Para Lourenço (1999, p. 139), os cursos destinados ao público adulto foram fundamentais para a geração de artistas reunida no Grupo Frente (1965-1956). O curso de arte infantil, coordenado por Ivan Serpa, teve início em 1952 e dialogava com a proposta das Escolinhas de Arte do período.

Segundo Lourenço (1999), essas ações desenvolvidas pelos museus de arte moderna foram mantidas nas décadas iniciais, enquanto havia o interesse dos mecenas em tais atividades. Entretanto, como viemos discutindo, o conceito de museu vivo não se restringiu aos museus de arte moderna e continuou como parâmetro para atuação dos museus de arte que o seguiram, inclusive os museus de arte contemporânea. Na década de 1970, especialmente com a atuação de Walter Zanini no MAC-USP, o modelo de museu vivo foi redirecionado para as questões da arte

contemporânea, indicando a necessidade de transformar o museu em um espaço de experiência para as práticas artísticas, sem abandonar o compromisso em relação à preservação das obras da arte e à função educativa dos museus. Uma vez que o MAC-PR foi embasado nessas discussões sobre o museu vivo, discutimos a seguir as principais abordagens identificadas nas ações culturais do MAC-PR tanto em relação à sua programação quanto às atividades de atendimento ao público escolar esboçadas nesse período de 1970 a 1984.

## 2.1 A PROGRAMAÇÃO DO MUSEU: EXPOSIÇÕES E ATIVIDADES DE EXTENSÃO

Conforme discutimos no primeiro capítulo, o conceito de museu vivo expresso no Regulamento do MAC-PR envolveu um conjunto de medidas que buscavam contrapor suas atividades às de um museu tido como tradicional. Sem abandonar os conceitos relacionados à preservação, o MAC-PR acrescentou às suas funcionalidades a promoção e a difusão da produção artística contemporânea, a oferta de cursos de extensão e de aperfeiçoamento e o intercâmbio com instituições congêneres (PARANÁ, 1970b). No plano teórico, o Museu foi regulamentado buscando atingir todos esses objetivos. Entretanto, as condições reais de funcionamento, tanto em relação aos recursos financeiros disponíveis quanto aos espaços em que o MAC-PR foi instalado, condicionaram sua capacidade de atuação.

Como estabelecido pelo regulamento, a escolha para o cargo de direção do MAC-PR era de competência do Secretário de Educação e Cultura, e o diretor Fernando Velloso manteve-se à frente da instituição durante os sucessivos governadores eleitos indiretamente do Paraná, no período entre 1971 e 1983. Mesmo quando houve uma mudança na estrutura administrativa do governo em 1979, com a criação da Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte durante o segundo mandato do governador Ney Braga, Velloso permaneceu como diretor da instituição. Sobre isso, devemos recordar que foi no primeiro mandato do governador Ney Braga que o artista entrou no Departamento de Cultura. Dessa forma, especialmente nos primeiros quatro anos em que Velloso empreende a conquista de uma sede para o Museu, para nos anos seguintes dar seguimento ao projeto proposto por ele para o MAC-PR, podemos lançar um olhar sob sua gestão como a primeira fase do Museu, compreendida pelo seu processo de implantação e consolidação no meio artístico e cultural paranaense.

A mudança de chefia da instituição só vem a ocorrer com o processo de abertura política do país e os primeiros passos dados em direção ao fim do regime civil-militar<sup>34</sup>, com a eleição direta do governador José Richa, pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro. Impulsionado pelo discurso de redemocratização e valorização da liberdade de expressão, teve início uma intensa mobilização na área cultural, relacionando os ideais democráticos com o acesso aos bens culturais da nação, delineando as políticas culturais do período (FRAGA, 2004).

A defesa pela participação do Estado nas políticas culturais era considerada necessária tanto para a preservação da cultura, como tombamento de edifícios históricos e preservação de acervos, quanto para a criação de condições para produção cultural. Contudo, evidenciam-se nesse período críticas à visão elitista de cultura, questionando o acesso de outras camadas da população ao consumo e à produção dos bens culturais, fazendo deste um discurso presente nos pronunciamentos de alguns políticos, artistas e produtores culturais (FRAGA, 2004, p. 49-50). No Paraná, esse discurso é incorporado pelo governador José Richa e pelo Secretário de Cultura e Esporte, Fernando Ghignone ao defenderem em seus discursos a democratização das manifestações culturais e a participação do público como produtor de sua própria cultura.

Nesse cenário de mudança na conjuntura política do país e do estado do Paraná, a pintora e restauradora Mariza Bertoli<sup>35</sup> foi nomeada para assumir a direção do MAC-PR, representando a primeira mudança de chefia da Instituição. Anunciada pela imprensa a partir de sua formação artística, iniciada como aluna de Guido Viaro e mais tarde da EMBAP, Bertoli também se destacava por sua especialização em restauração, cursada em Roma e na Universidade de Florença, com o financiamento pela Fundação Américo Rotelli (NO MACP, 5 mai. 1983, p. 5). Assim, além da formação em Artes Plásticas como pré-requisito para assumir a direção do Museu, Bertoli era qualificada como conservadora e restauradora de obras de artes, uma

---

<sup>34</sup> Gonçalves e Ranzi (2012) definem o termo *ditadura civil-militar*, de acordo com as discussões realizadas por pesquisadores desse contexto histórico, demonstrando a complexidade desse período, ressaltando a participação civil e militar na manutenção da ditadura no Brasil por duas décadas.

<sup>35</sup> Nasceu em Curitiba em 1942, e começou a frequentar as aulas no Ateliê de Guido Viaro junto com a mãe. Formou-se em Pintura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1969) e em Licenciatura em Desenho pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1970). Especializou-se em Conservação e Restauro em cursos da UNESCO (Itália) em 1979, e na Universidade Federal de Minas Gerais em 1981. Seguiu carreira como crítica de arte, pesquisadora, docente, restauradora e pintora. Faleceu em 13 de junho de 2019 (ARTES NA WEB, 2015).

profissional com especialização que até o momento o MAC-PR ainda não possuía em seu quadro funcional.

Com uma gestão de pouco mais de um ano, Bertoli teve seu trabalho no MAC-PR interrompido em circunstâncias ainda não definidas. Segundo o jornalista Aramis Millarch (13 mar. 1984, p. 13), Bertoli foi exonerada do cargo pelo governador, acusada de favorecer seu filho, o artista Luís Marcelo Mattos, por estar entre os 115 artistas selecionados para exposição Mostra de Arte Paranaense na Fundação Alvarez Penteado, em São Paulo. O jornalista mostra que a acusação não procedia, uma vez que todos os artistas foram selecionados por um júri formado pelo jornalista Aurélio Benitez, o crítico de arte Eduardo Rocha Virmond e o pintor Alberto Massuda, este último também com obras expostas na exposição.

Buscando identificar neste quadro quais foram as promoções privilegiadas pelo MAC-PR para atender às premissas estabelecidas em seu primeiro Regulamento em relação à orientação do museu vivo, realizamos um levantamento e categorização das ações culturais e eventos realizados no período que corresponde às primeiras mostras durante a gestão de Fernando Velloso (11/03/1970 a 14/03/1983), e às últimas sob a administração de Mariza Bertoli de Mattos (05/05/1983 a 10/05/1984). A análise tem como base as informações apresentadas no *Catálogo Geral do Acervo do MAC* (2009), no capítulo “Retrospectiva 1970/2009”, e buscou identificar nesse registro quais ações culturais e eventos atenderam à orientação do museu vivo.

Seguindo as orientações do Decreto n. 18.580 de 20 de março de 1970, art. 3º, dividimos os eventos apresentados no Catálogo em dois grupos: o primeiro deles, Exposições, definindo quais tipos de exposições foram privilegiada pelo MAC-PR; e o segundo, chamado de Extensão, como forma de unificar as atividades apontadas no Regulamento que pretendiam ampliar o contato com público visitante e expandir as funções museológicas tradicionais, por exemplo, eventos realizados em parceria com instituições de ensino superior, e as atividades apontadas no art. 3º, que se caracterizam por seu formato educativo, como cursos práticos e teóricos, conferências, congressos, e ateliês livres (PARANÁ, 1970b).

A segunda operação realizada na análise foi a categorização do tipo de evento que foi realizado. Relacionadas as Exposições, tivemos como pressuposto identificar as exposições produzidas pelo MAC-PR, as realizadas em outras cidades, as parcerias com instituições congêneres, e as exposições que saíram de seu formato mais tradicional e que exploravam novas linguagens artísticas. Para tanto, criamos as

categorias: (a) *Acervo*, para o registro das exposições que apresentavam a coleção do MAC-PR em suas sedes; (b) *Itinerante e Interior*, considerando as exposições fora da sede, com obras do acervo ou de mostras coletivas ou salões de arte; (c) *Novas Linguagens*, eventos e ações culturais que ultrapassam o formato tradicional da exposição de obras de arte, como *happenings* e *performances*; (d) *Fora do Paraná*, exposições de intercâmbio cultural promovidas pelo MAC-PR, que levaram obras do acervo ou de artistas vivos para outros estados brasileiros e outros países; (e) *Parcerias*, exposições realizadas nos espaços do MAC-PR, cujas obras foram emprestadas de outras instituições; e, por último, (f) *Temporárias*, compreendendo as exposições de curta duração, individuais e coletivas, além de mostras e salões de arte.

Relacionadas às atividades de Extensão, destacamos também as promoções que ultrapassaram a ideia de exposição como exibição de obras de arte enquanto objeto artístico, mas que se propuseram a transformar o Museu em um espaço promotor de diferentes atividades e do diálogo com os artistas e com o público. Entre elas, definimos as categorias de (g) *Congresso profissional*, eventos que contaram com a reunião de especialistas, organizados pelo Museu ou que ocorreram em sua sede; (h) *Parceria com universidades*, eventos voltados para estudantes ou em parceria com instituições de ensino superior, como mostras destinadas a jovens artistas, oficinas e arte experimental; (i) *Lançamentos de livros*, editados ou não pelo MAC-PR, acompanhados ou não da realização de exposições; (j) *Palestras* com especialistas.

A categorização dos eventos nesses termos não é rígida e em algumas situações as categorias se sobrepõem, como na de exposições acompanhadas de lançamentos de livros. Nesses casos, consideramos a realização de dois eventos, que foram distribuídos nos dois grupos. Há também os eventos voltados diretamente ao público universitário, que possibilitam a abertura do museu aos jovens artistas, cedendo espaço para cursos, oficinas, exposições, e a arte experimental como *performances*, *happenings* e *instalações*. Neste caso, consideramos as exposições como apenas um evento, na categoria *Parcerias com universidade*, por considerarmos que sua característica mais marcante foi a intenção de dialogar com estas instituições e seus estudantes. Como abordaremos no item seguinte, essa é apenas uma das dimensões possíveis de análise das abordagens do conceito de museu vivo nas



práticas institucionais do MAC-PR, dada a partir do registro oficial retrospectivo da Instituição, que busca responder a alguns problemas aqui apontados.

TABELA 1 – EXPOSIÇÕES E EXTENSÃO DE 1970 A MAIO DE 1984

	CATEGORIA / DIREÇÃO	VELLOSO (11/03/1970 – 14/03/1983)	BERTOLI (05/05/1983 – 10/05/1984)	TOTAL
EXPOSIÇÕES	Acervo	7	1	8
	Itinerante e Interior	8	2	10
	Novas Linguagens	1	0	1
	Fora do Paraná	5	1	6
	Parcerias	43	6	49
	Temporárias	78	18	96
TOTAL DE EXPOSIÇÕES		142	28	170
EXTENSÃO	Congresso profissional	1	0	1
	Parceria com universidades	5	0	5
	Lançamento de livro	7	0	7
	Palestras	0	2	2
TOTAL DE ATIVIDADES DE EXTENSÃO		13	2	15
TOTAL GERAL		155	30	185

Fonte: Elaborado pela autora.

Nota: Com base em Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2009.

A tabela 1 apresenta os dados obtidos a partir da categorização dos eventos mencionados no *Catálogo Geral do Acervo do MAC* (Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2009), divididos nos grupos Exposição e Extensão. Em cerca de catorze anos de funcionamento, durante as gestões de Fernando Velloso e Mariza Bertoli, as exposições constituem o maior número de eventos realizados, num total de 170. Mais tímidas, as atividades de extensão somam 15, a maioria delas concentradas na gestão de Fernando Velloso classificadas nas categorias *Lançamentos de livros* e *Parceria com universidades*.

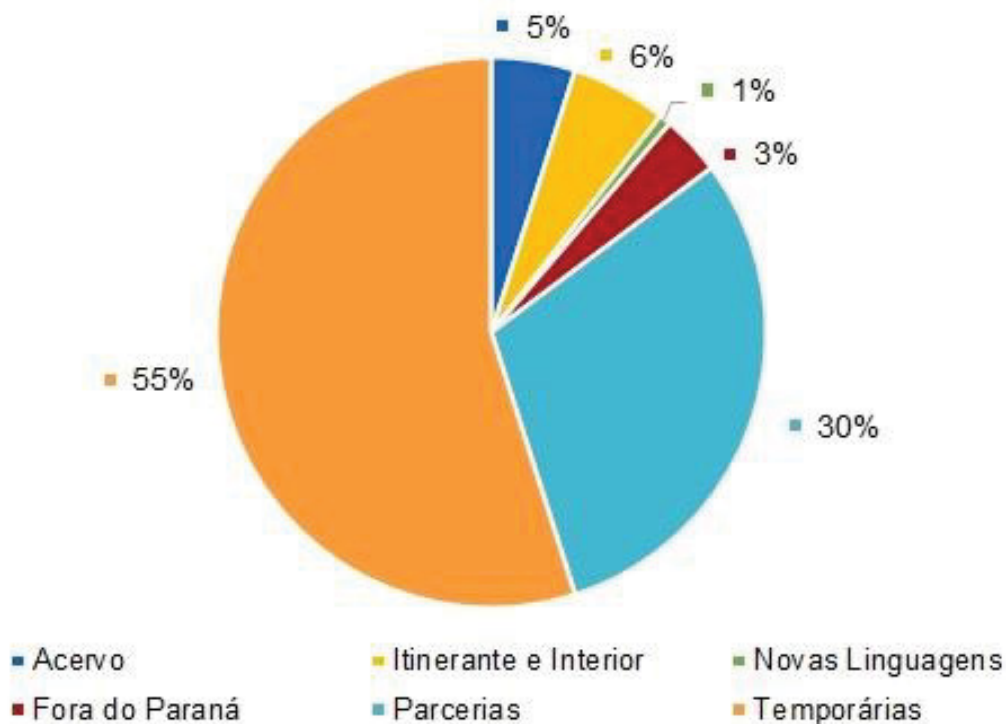
Fica evidente que as exposições de arte se constituíram como as principais atividades do Museu. O dado parece contrariar o conceito de museu vivo, visto que valoriza as atividades de exibição de obra de arte em relação às de extensão. Contudo, as exposições de arte não se constituem em eventos estáticos. Segundo Reis (2006), é nelas que o debate artístico é inserido no espaço público, possibilitando a “ligação entre artistas e público e, de maneira mais ampla, entre novas proposições visuais, concepções de arte e a sociedade” (REIS, 2006, p. 153).

A cada exposição de arte promovida pelo MAC-PR, foram criados esses espaços de discussão e visualização de concepções artísticas. As exposições de arte foram o meio principal que o MAC-PR adotou para divulgar o conhecimento por ele produzido, no caso daquelas realizadas com base em pesquisas. Foram também um meio de conferir visibilidade e legitimidade aos artistas e suas concepções de arte, seja na aprovação dos salões e demais mostras por meio de inscrição promovidas, seja como artistas convidados. Ademais, cada mostra é acompanhada do momento de inauguração, que, no campo artístico, recebe o nome de *vernissage*, ocasião propícia para o encontro entre artistas, críticos de arte e gestores culturais, e para o consequente início do debate sobre o resultado das obras e do projeto expositivo.

Ainda sobre as exposições, Coelho (1997, p. 31) considera que as exposições podem ser consideradas como Ação Cultural de Distribuição, pois são elas que permitem o acesso às obras de arte, que geralmente se encontram guardadas nas reservas técnicas ou em posse de particulares, colocando-as em contato com o público. Para além do debate artístico, circunscrito nos limites desse campo específico, o MAC-PR também pode ser lido como dispositivo do sistema de distribuição da arte, tendo em vista que, por meio das exposições, o público toma conhecimento da leitura que o Museu faz das obras de seu acervo ou confere o reconhecimento dado a artistas contemporâneos, por meio da disponibilização de suas obras em espaço de acesso livre.

A análise das categorias de exposição aqui propostas demonstrou que a maioria dos eventos promovidos pelo MAC-PR durante as gestões de Velloso e Bertoli, seja nas sedes, seja em outros espaços administrados pelo Museu, foram as exposições de caráter temporário (55%), com mostras de curta duração de temáticas variadas, como os Salões Paranaenses, as exposições de artistas individuais apresentando obras recentes, ou exposições que marcam comemorações e retrospectivas, além das exposições coletivas, com vários artistas. Outra frente importante nas exposições do MAC-PR foram aquelas realizadas em parceria com outras instituições (30%), que ocorreram por meio do empréstimo ou intermediação de obras de arte como o Instituto Goethe, o Museu de Arte de Joinville, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Prefeituras Municipais e órgãos públicos de administração cultural como a própria Secretaria de Cultura do Paraná.

GRÁFICO 1 - % DAS CATEGORIAS DE EXPOSIÇÕES DE MARÇO DE 1970 A MAIO DE 1984



Fonte: Elaborado pela autora.

Em menor número, as exposições de caráter itinerante ou realizadas no interior do Paraná e as exposições do acervo do Museu quase ocorreram na mesma proporção, com a diferença de apenas uma exposição realizada a mais no interior do Estado. Estas duas modalidades de exposições diferem em dois aspectos: o local em que foram realizadas e a temática artística apresentada. As exposições itinerantes, que circularam por mais de uma cidade, ou as exposições que foram promovidas no interior do Paraná consistiram, em sua maioria, em salões e exposições coletivas de artistas contemporâneos. Já as exposições do acervo consistiam na apresentação da coleção do MAC-PR em suas sedes expositivas.

Apesar de as exposições do acervo (5%) representarem uma pequena porcentagem do total de exposições, devemos considerar que o período expositivo delas era mais longo, diferente das mostras temporárias, que costumavam durar pouco mais de um mês. Além disso, quando as exposições temporárias ou parcerias eram realizadas no MAC-PR, algumas das salas ocupadas com o acervo podiam ser liberadas para este fim, voltando a ser ocupadas pelo acervo quando as exposições encerravam. Ainda há de se observar que o período indicado da exposição do acervo no *Catálogo Geral do Acervo do MAC* (2009) não leva em consideração o tempo eventual de prorrogação de cada evento. Um desses casos identificados foi a

exposição do acervo “Precursores das Artes Plásticas no Paraná”, exposição que reuniu alguns dos maiores nomes da pintura paranaense, como Iria Corrêa, Alfredo Andersen, Guido Viaro e Miguel Bakun. Enquanto o catálogo do acervo registrou a duração da exposição entre janeiro e fevereiro de 1975, a consulta aos relatórios do período indicou que a exposição permaneceu no mínimo até julho do mesmo ano, sendo muito visitada por turistas no período de férias de julho (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 1975b).

O acervo do museu, que cresceu de 140 obras em 1971, quando estava instalado na sede provisória (EM POUCAS..., 8 abr. 1971), para cerca de 230 obras em 1977, quando já instalado na sede da rua Desembargador Westphalen, contava com obras de artistas paranaenses e brasileiros, realizadas em diversas técnicas e linguagens, como “pintura, desenho, xilogravuras, gravuras, esculturas, serigrafias, litografias” (MUSEUS..., 19 set. 1977, p. 4). Ainda que sua sede definitiva fosse muito mais ampla, as instalações tornavam-se acanhadas para o acervo que crescia. Nesse período, apenas metade do acervo era exposto. Uma das maneiras encontradas pela instituição para manter as obras expostas foi a modalidade de rodízio, permitindo que todo o acervo fosse apresentado periodicamente ao público.

A predominância das exposições temporárias, bem como a realização de exposições pela modalidade de rodízio, se constituiu como uma das estratégias do MAC-PR em tornar o museu mais vivo e dinâmico, como era discutido nos Colóquios da AMAB, em especial pelos apontamentos feitos na comunicação de Walter Zanini (1969), e pela própria maneira como este conduziu a direção do MAC-USP. Com a realização periódica de mostras individuais e coletivas, somadas às alterações feitas à exposição do acervo, o Museu fazia com que o público, ao visitar seus espaços, sempre encontrasse uma exposição diferente, ao contrário do que acontecia nas exposições permanentes do acervo de um museu tradicional.

Já as exposições itinerantes ou realizadas no interior do Estado (6%), em sua maioria, ocorriam em parceria com a Secretaria de Educação e Cultura, ou com prefeituras das cidades que recebiam os eventos, como Londrina, Maringá e Jacarezinho. A realização desse tipo de exposição também integrava o projeto do MAC-PR de atuar como um museu vivo, como reforça a matéria intitulada “Museu incrementa a arte paranaense”, publicada na *Gazeta do Povo*:

Além da simples mostra dos trabalhos de artistas nacionais, paranaenses e de outros Estados, e da Divisão de Pesquisa e Documentação, o Museu de

Arte Contemporânea, ligado à Diretoria de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura, tem promovido em suas dependências, uma série de exposições temporárias bem como tem levado exposições de artistas paranaenses para outras cidades e Estados, como acontecerá no próximo mês de agosto, no Museu de Artes de Joinville. Além disso, dentro do Plano de Interiorização Cultural, o MAC-PR, promove a divulgação das artes plásticas pelo interior, com a mostra 'Artes Plásticas Criatividade/Técnica' que tem percorrido inúmeras cidades.' (MUSEU..., 27 jun. 1977, p. 14).

As exposições itinerantes e que circulavam pelo interior do Paraná, realizadas desde 1972, eram vistas como uma forma de o Museu expandir sua atuação para além da sede na capital paranaense, chegando a outros municípios e ao interior do Estado. Uma dessas mostras, que levava o título de *Paraná/Arte/Hoje*, foi primeiramente para a cidade de Londrina, em 1972, tendo sido em 1974 integrada à programação do projeto da Secretaria de Educação e Cultura, "Tempo de Cultura", passando por 20 cidades: Paranaguá, Morretes, Guaratuba, Lapa, União da Vitória, São Mateus do Sul, Jaguariaíva, Arapoti, Jacarezinho, Francisco Beltrão, Santo Antonio da Platina, Paranavaí, Clevelândia, Palmas, Cascavel, Toledo, Guaíra, Londrina, Maringá e Ponta Grossa (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 2009, p. 279-280)

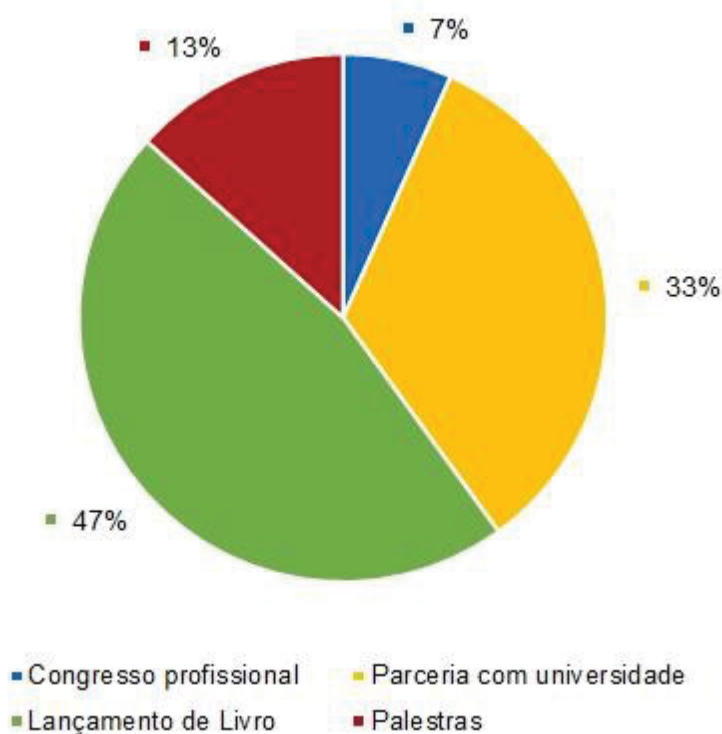
Outra condição que pressupõe um museu vivo são atividades ofertadas ao público, tais como cursos e palestras, atividades que extrapolam a função tradicional de conservação e exposição e partem para ações direcionadas de formação cultural e de público. Nos termos das políticas culturais, podemos compreender essas ações com base em duas classificações: como Ação Cultural de Produção, quando são dadas condições que permitem a criação de obras de arte, e como Ação Cultural de Consumo, referindo-se a atividades que buscam promover a fruição de uma determinada obra, a partir do entendimento de seus aspectos, de conteúdo e sociais, entre outros. São, por exemplo, atividades que ocorrem nas modalidades de produção de catálogos, palestras, cursos, seminários e debates (COELHO, 1997, p. 31).

Ainda que o conceito de museu vivo se oponha ao de museu como expositor e depósito de obras de arte, o fato de o MAC-PR privilegiar a realização de exposições diz mais sobre as dificuldades relacionadas ao seu espaço e orçamento do que sobre a posição dos seus gestores. Devemos recordar que, no plano das intenções expressas em seu regulamento, o MAC-PR define como algumas de suas atividades a execução de cursos de aperfeiçoamento e extensão, bem como a disponibilidade de ateliês livres de pintura, desenho, escultura e gravura.

Tanto no espaço do casarão quanto na sede definitiva, a distribuição dos espaços priorizou uma área maior para as exposições do acervo e temporárias, para acondicionamento de uma área reserva técnica e para a instalação do Setor do Pesquisa e Documentação, que passou a funcionar em 1971, quando a sede provisória do Museu foi inaugurada. Mesmo em sua sede definitiva, à rua Desembargador Westphalen, de 1974 a março de 1984 não foram encontrados quaisquer registros do uso de espaços para atividades de ateliê de livre e cursos. Podemos supor que, sem poder garantir as atividades mais básicas em seus primeiros anos, como a formação do acervo e sua exposição, ou a realização de mostras temporárias, as atividades de extensão previstas no Regulamento não aconteceram conforme o planejado, ocorrendo, como comentado anteriormente, de forma mais tímida em relação às mostras.

No gráfico 2, podemos inferir que das 15 atividades de extensão identificadas na programação do MAC-PR (apêndice 1), apresentadas no *Catálogo Geral do Acervo do MAC* (2009), as principais foram relacionadas aos lançamentos de livros (47%), seguidas pelos eventos em parceria com universidades (33%).

GRÁFICO 2 – % DAS CATEGORIAS DE ATIVIDADES DE EXTENSÃO DE MARÇO DE 1970 A MAIO DE 1984



Fonte: Elaborado pela autora



Na categoria Congresso profissional, conforme prevista no item “e” do art. 3º do Decreto de regulamentação (PARANÁ, 1970b), sobre a organização de conferências e congressos, somente um evento foi realizado tendo o MAC-PR como sede<sup>36</sup>, logo nos primeiros meses em que o Museu foi criado: o V Colóquio de Museus de Arte do Brasil. A intenção de Fernando Velloso era fazer coincidir o Colóquio com a inauguração da sede do Museu. Contudo, como as instalações em que o MAC-PR seria inaugurado foram atingidas pelo incêndio do Teatro Guaíra, o evento foi realizado no Departamento de Cultura, instalado à rua Augusto Stelfeld.

O Colóquio, organizado pelo MAC-PR e pela AMAB, tendo Fernando Velloso como diretor do Museu e membro da diretoria da Associação, reuniu importantes nomes de profissionais da área artística e museológica, entre eles: Paulo Mendes de Almeida, representante do país na 30ª Bienal de Veneza; Ulpiano Bezerra Menezes e Marlene Suano, do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP; Alfredo Brito e Frederico de Moraes representando o MAM-RJ; e o crítico de arte e historiador Mário Barata. Entre os paranaenses, além de Velloso, participaram do evento Oldemar Blasi, diretor do Museu Paranaense, e a museóloga da Instituição, Beatriz Pelizzeti (ARAÚJO, 5 nov. 1970, p. 8). Segundo Adalice Araújo, que dedicou uma coluna ao evento, os trabalhos apresentados além de relatarem as atividades desenvolvidas pelos museus participantes, discutiram novas concepções de museus para a sociedade contemporânea. Entre elas, foram destacadas as proposições do crítico de arte Frederico Moraes, que reforçava sua proposta expressa no texto intitulado “Plano-Piloto da Futura Cidade Lúdica”, defendendo que, se o estatuto da obra de arte mudou para o campo da experimentação e da criatividade, a crítica de arte e os museus de arte deveriam se adaptar às novas condições. Também foi destacada a comunicação de Walter Zanini, que apresentou as conclusões da reunião do CIMAM, realizado em 1969 em Bruxelas, recomendando o estudo e a análise das reações do público no espaço museal.

Diferentes dos catálogos de exposição publicados pelo MAC-PR, os eventos informados como lançamentos de livros na Retrospectiva do *Catálogo Geral do Acervo do MAC* (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 2009),

---

<sup>36</sup> Tomando o *Catálogo Geral do Acervo do MAC* como base de dados, não foram incluídos a participação do MAC-PR nos Colóquios da AMAB e demais eventos de que o Museu participou, porque não foram eventos produzidos com o apoio da instituição, mas sim com a participação de Fernando Velloso como representante.

consistiram tanto em eventos isolados, com a cessão do espaço do Museu a autores, quanto eventos junto às exposições. Os lançamentos ocorreram de forma dispersa, em 1971, 1976, 1977, 1980 e 1981 (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 2009, p. 278; 281; 283; 285).

A maioria dos lançamentos de livros ocorreram de forma paralela às exposições do MAC-PR. Em 1976, o livro “Genealogia de Frederico Guilherme Virmond”, de autoria de Gen Nicanor Porto Virmond e com biografia escrita por David Carneiro, fazia parte dos eventos em comemoração ao centenário do artista, entre elas uma exposição retrospectiva de pinturas, miniaturas e objetos cedidos pela família, amigos e colecionadores (FRANCIOSI, 7 ago. 1976, p. 2). Outra exposição que contou com o lançamento de publicação junto à exposição retrospectiva foi o álbum “Imagens do Brasil” de Paul Garfunkel em 1982 (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 2009, p. 285). Já a exposição “Joinville – Visão da Criatividade”, realizada em 1977 com parceria do Museu de Arte de Joinville foi acompanhada do lançamento do livro “ASHIM – poesias de Alcides Buss”.

Em 1981, o livro de Luiz Carlos de Camargo Gonçalves, *Desenho industrial brasileiro? Crítica ao espaço e à forma de atuação*, teve seu evento de lançamento junta da abertura da “3º UNIARTE – Mostra Universitária de Formas Contemporâneas”. Fruto da tese de graduação, o livro de Gonçalves foi publicado pela editora da Universidade Federal do Paraná, considerada a primeira publicação do trabalho de um estudante realizada pela instituição. Segundo nota publicada no *Diário do Paraná*, a obra aborda a evolução do Desenho Industrial, o mercado de trabalho brasileiro, a ética profissional em torno dos valores capitalistas e da destruição do ecossistema e propostas que abordam os temas da autonomia tecnológica e consciência de classe (GARAPA, 20 mar. 1981, p. 7). A abertura da mostra e o lançamento do livro contou ainda com inusitada proposta de Gonçalves: o autor desenvolvia à época uma pesquisa sobre a tecnologia endógena e sugeriu servir caldo de cana na abertura da exposição como forma de valorizar o conhecimento desenvolvido e produzido pelo brasileiro, como a extração do caldo de cana. Para Gonçalves, “É a pura definição de autonomia. Autonomia político-econômica-social-cultural” (GARAPA, 20 mar. 1981, p. 7).

Apenas um lançamento foi feito para livro editado pelo MAC-PR em parceria com a Universidade Federal do Paraná e com a Fundação Teatro Guaíra. O livro

intitulado *O Paraná e a caricatura*, de autoria de Newton Carneiro, publicado em 1975<sup>37</sup> e lançado no MAC-PR em evento no dia 5 de fevereiro de 1976, foi o primeiro volume da Coleção Memória Cultural do Paraná. Produzido sem fins comerciais, foi distribuído para bibliotecas e escolas, fazendo “uma análise da caricatura do Paraná e depois uma abordagem sobre o nosso Estado dentro da caricatura brasileira” (SOARES, 3 mar. 1977, p. 2).

Ainda que realizados de forma isolada, cabe dizer que fazia parte das intenções de Fernando Velloso como diretor investir nesses eventos como forma de renovar os interesses do Museu. Em reportagem para Rachel Soares, do *Diário do Paraná*, Velloso comenta três projetos que renovariam a programação do MAC-PR no ano de 1977: a promoção de exposições temporárias, o desenvolvimento de um projeto de pesquisa acerca da arte paranaense nas décadas de 20 e 30 e a publicação do segundo volume da Coleção Memória Cultural no Paraná (SOARES, 3 mar. 1977, p. 2).

Os eventos da categoria Parceria com universidades (33%) foram as atividades de extensão com a segunda maior ocorrência registradas na Retrospectiva do *Catálogo Geral do Acervo do MAC* (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 2009). Todos eles ocorreram nos primeiros anos de existência do MAC-PR, entre os anos de 1972 e 1974, como a exposição “Ocupação Jovem Arte 72” e o eventos da programação dos Encontros de Arte Moderna, que foram realizados em parceria com o Museu.

A Ocupação Jovem Arte 72, que ocorreu entre os dias 21 a 29 de março de 1972 em comemoração aos 50 anos da Semana de Arte Moderna, abriu pela primeira vez todas as dependências do Museu para que jovens artistas apresentassem seus trabalhos sem qualquer comissão de seleção – modelo oposto aos tradicionais salões de arte, que costumavam ser vias de acesso para jovens artistas conseguirem reconhecimento. Participaram do evento 14 artistas e a equipe do Curso de Artes Plásticas na Educação da Casa Alfredo Andersen. Segundo Batista (2006, p. 19), com essa exposição o Museu pretendia afirmar o direito à liberdade de criação:

A promoção visa incentivar e dar ênfase as jovens e todas as tendências contemporâneas. Durante o período de ocupação do museu, além de exporem seus trabalhos e pesquisas, terão a oportunidade defender seus

<sup>37</sup> A data de lançamento do livro pelo MAC-PR é de 1976, mas a data de publicação indicada nas bibliotecas da Universidade Federal do Paraná e da rede Museus Paraná informa o ano de publicação como 1975.

pontos de vista relativos à criação artística, bem como apresentar teses, projetar filmes e *slides*.

Em depoimento concedido a Adalice Araújo, Fernando Velloso comentou que uma das finalidades da Ocupação Jovem Arte 72 era aproximar o jovem artista do museu, fazendo com se sentisse à vontade, “sem aquele sentimento de estar ajoelhando numa catedral para adorar à perfeição absoluta” (ARAÚJO, 9 abr. 1972). A oposição entre os conceitos de museu tradicional e o conceito de museu vivo, que permeava a atuação do MAC-PR, está implícita na fala de Fernando Velloso, uma vez que se pretendia mudar o comportamento dos jovens artistas, afastando-se de concepções que reforçassem a aura do museu como lugar sagrado, abrindo suas portas para a experimentação. Ainda no mesmo depoimento, Fernando Velloso reforça que não houve qualquer júri de seleção para a exposição, como ocorria nos salões de arte:

Nenhuma forma discriminatória dos salões de separar os eleitos dos mediócrs foi usada. Realmente vê-se aqui grande número de obras que não seriam admitidas normalmente em salões, pela qualidade precária e até cópias, mas como a tese que se proclamava na semana de 22 era a liberdade de criar, a liberdade de mostrar, a liberdade de dizer, então a meta foi atingida plenamente. Os jovens vieram e aqui se instalaram. Estão fazendo o que bem entendem, colocando as obras que desejam sem qualquer policiamento. Realmente esperava-se algumas obras de jovens que estão à beira de profissionalizar-se. Porém estes não tomaram conhecimento, talvez um pouco temerosos de se juntarem grande número de artistas amadores ou semi-amadores (VELLOSO, apud ARAÚJO, 9 abr. 1972, p.4)

As parcerias estabelecidas com os Encontros de Arte Moderna, que teve como um dos promotores o Diretório Acadêmico Guido Viaro, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, compõem boa parte dos eventos que respondiam à proposta do museu como lugar de experimentação e laboratório de artes. Segundo Freitas (2013), os Encontros de Arte Moderna, idealizados por Adalice Araújo, ocorreram anualmente entre 1969 e 1974, no contexto dos chamados “anos de chumbo” da ditadura militar. Com o lançamento de livros, as palestras, os cursos práticos e as manifestações artísticas, os Encontros mobilizaram diversos artistas e intelectuais brasileiros na capital paranaense e utilizavam “espaços expositivos alternativos ou a subversão dos espaços oficiais da cultura” (FREITAS, 2013, p. 6).

As parcerias entre o MAC-PR e os encontros de arte moderna ocorreram expressivamente nas edições de 1971, 1972 e 1974, mas destes, apenas o IV e o VI Encontros tiveram suas ações registradas na *Retrospectiva do Catálogo Geral do Acervo do MAC-PR* (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 2009).

Segundo Freitas (2014, p. 182-183), no III Encontro de Arte Moderna, em 1971, o MAC-PR cedeu espaço para a exposição *Novas Tendências*, de Odilon Araújo, e ainda estava prevista a realização de uma ação no pátio externo do casarão da rua 24 de Maio, o *Sábado de Criação*, conduzida pelo crítico de arte Frederico Moraes nos moldes do *Domingos de Criação* realizados por ele no MAM-RJ naquele período. Contudo, de última hora o evento foi transferido para o canteiro de obras da Rodoviária de Curitiba. Apesar de relatada por Freitas, essa colaboração do MAC-PR no III Encontro de Arte Moderna não foi registrada na retrospectiva apresentada no *Catálogo Geral do Acervo do MAC* (2009), e por isso não entrou em nosso levantamento, o que reforça que o estudo apresentado está circunscrito ao que foi publicado<sup>38</sup>.

Em 1972, o IV Encontro de Arte Moderna reuniu os eventos mais polêmicos, que tencionaram o espaço do Museu com as propostas dos artistas, João Ricardo Moderno, Artur Barrio e Valkyria Proença. Com a proposta “Ambiente porcoral”, João Ricardo Moderno e Valkyria Proença transformaram uma das salas do MAC-PR em um chiqueiro com direito a um porco vivo que podia transitar livremente pelas dependências do Museu, que na época funcionava no casarão da rua 24 de Maio (BINI, 2011). Já a obra “Situações Mínimas”, de Artur Barrio, consistia numa ação com forte teor político que mesclava instalação com arte performática, tensionando a transgressão das novas vanguardas com as exigências dos dispositivos museológicos (FREITAS, 2014).

Em 1974, o VI Encontro de Arte Moderna foi coordenado pela artista Josely Carvalho, que propôs realizar diversas ações no entorno do MAC-PR e por vários pontos da cidade. Segundo Araújo (1 set. 1974, p. 11), as ações desse Encontro visavam “a atuação viva do participante para que através de atividades artísticas pudesse desenvolver uma consciência de si mesmo, de sua participação em grupo e de sua responsabilidade em relação ao meio ambiente”. Nesse sentido, foram propostos os *happenings* “Peça pão” e “Homenagem a Marcel Duchamp”. O primeiro, realizado na calçada do Museu das 6 horas da manhã até às 0h40 da noite, consistia

---

<sup>38</sup> Essa situação poderia ser solucionada com investigação aprofundada sobre as mais de 100 exposições e eventos que foram recortados para a investigação, em confronto com outras fontes, como artigos de jornais e catálogos de exposição. No entanto, não caberia ao recorte da pesquisa realizar tal empreendimento. A intenção com a categorização dos eventos na Retrospectiva foi apresentar um mapeamento em função das perguntas que orientam esta pesquisa, sem, contudo, esgotar os assuntos e as possibilidades de investigação.



em convidar as pessoas que passavam diante no Museu para confeccionar, moldar e comer pão ali mesmo na calçada do MAC-PR; o segundo foi coordenado pela irmã de Josely, a pianista Jocy Oliveira, e envolveu a participação de outros pianistas para que uma música, a peça *Vexation de Satie*, fosse executada ininterruptamente durante 18 horas e 40 minutos, na praça Osório (ARAÚJO, 1 set. 1974, p. 11)

A abertura do MAC aos jovens artistas, seja na Ocupação Jovem Arte 72, ou nos Encontros de Arte Moderna, demonstra que a Instituição, sob a gestão de Velloso, estava com um olhar voltado para o incentivo à produção artística de uma nova geração e para as experimentações das novas linguagens, como remarca Bini (2011) ao afirmar que Fernando Velloso, foi um “grande incentivador da arte contemporânea, que nunca mediu esforços para que as vanguardas tivessem a oportunidade de mostrar seus trabalhos”.

Em relação às atividades desenvolvidas durante a gestão de Mariza Bertoli, podemos observar na tabela 1 que foi mantida a tendência da promoção das exposições temporárias e realização de mostras no interior do Paraná. No entanto, de acordo com Baptista (2006, p. 20), a atuação de Bertoli no MAC-PR priorizou duas linhas principais: “adequação de pessoal às funções e a adequação do espaço”. Em 1983, suas ações foram voltadas para a manutenção do acervo, sendo responsável por iniciar o Livro de Registro definitivo das obras do acervo, trabalho acompanhado pelo inventário do acervo, com checagem de localização e estado de conservação das obras. Uma das salas do Museu também foi escolhida para abrigar exclusivamente as obras em papel, garantindo uma climatização adequada, visto que as obras neste suporte são mais propensas à avaria.

Já em relação às atividades de extensão registradas no *Catálogo Geral do Acervo do MAC* (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 2009), apenas duas ações foram identificadas. Apesar disso, elas se apresentam como uma nova modalidade de ação cultural: a promoção de palestras junto às exposições de arte. As duas palestras foram realizadas em 1983: a primeira teve a participação de Maria Cecília Araújo Noronha, abordando os temas da exposição retrospectiva que homenageava o pintor Curt Freysleben, e a segunda consistiu em uma palestra com escultor Elvo Benito Damo, discutindo sua própria exposição.

Segundo Adalice Araújo (15 abr. 1984, p. 29), o afastamento precipitado de Mariza Bertoli interrompia o trabalho museológico que a diretora estava desenvolvendo, tanto em relação às exposições no interior do estado quanto à

dinamização do espaço interno museu, no cuidado com o inventário das obras do acervo, e na qualidade das mostras paranaenses levadas para fora do estado, como a Mostra de Arte Paranaense na Fundação Alvarez Penteado.

A atenção despendida aos cuidados básicos do acervo, como a preparação de uma sala para guardar as obras em papel, o inventário de obras para o registro do Livro Tombo e a restauração de obras de arte, poderiam ser compreendidas apenas como “atribuições clássicas do museu” (ZANINI, 1969). Contudo, essas ações não se fecham em si mesmas e fazem parte das atividades essenciais do MAC-PR. Para Adalice Araújo (18 mar. 1984, p. 33), com essas ações, Bertoli estava “dinamizando e recuperando o espaço do museu bem como mostrando ao público grande parte do acervo encaixotado, além de tentar recuperar grande número de obras danificadas”.

## 2.2 AÇÕES EDUCATIVAS NO COTIDIANO DO MUSEU: O PÚBLICO DO MAC-PR E AS VISITAS ESCOLARES

As ações culturais de um museu não se restringem aos eventos e atividades de sua programação. A análise das exposições e das atividades de extensão apresentadas no *Catálogo Geral do Acervo do MAC* (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 2009) demonstrou que este deu ênfase à realização de mostras temporárias, entre exposições de artistas nacionais, estrangeiros e paranaenses, realizadas tanto no Museu quanto em mostras itinerantes pelo interior do Paraná, ou em exposições para outras cidades do país. Houve ainda ações isoladas, como formas de dinamizar o Museu para além das atividades de exposição, como lançamentos de livros, palestras, e exposição que abriram, em partes, o museu como laboratório de experimentação e criação artística.

Por outro lado, a investigação nos documentos institucionais do MAC-PR apontou para a realização de atividades relacionadas ao público visitante do Museu, que, por serem relatadas em documentos cotidianos, como relatórios internos, tabelas de processamento de dados estatísticos e alguns recortes de artigos de jornais, poderiam permanecer invisíveis. As informações localizadas vão desde estatísticas sobre número de visitantes do Museu até o atendimento de grupos escolares de forma isolada no começo da década de 1970 ou a ocorrência de um projeto da Secretaria da Cultura e do Esporte em 1979, que disponibilizava ônibus para as escolas conhecerem os museus estaduais da capital. Começamos, então, por identificar o

público do MAC-PR nesse período, de acordo com os dados produzidos pela Instituição.

A preocupação em tornar o museu cada vez mais interessante e atrativo para o público traz a necessidade de reconhecer afinal, quem são as pessoas que o frequentam e utilizam seus serviços. Segundo Köptcke e Pereira (2010), os estudos sobre o público do museu datam do século XIX, mas a intenção em avaliar o papel educacional dessas instituições e investigar o modo como as pessoas aprendem surgiu nos Estados Unidos no início do século XX, possivelmente como pano de fundo para as pesquisas em psicologia. Para as autoras, “tais estudos trouxeram implicações para a gestão dos museus que deveriam considerar necessidades e características dos públicos na concepção de exposições, visando à efetividade em seus propósitos educativos” (KÖPTCKE; PEREIRA, 2010, p. 811)

Na segunda metade do século XX, o tema conquistou o interesse de profissionais de museus, e o campo disciplinar das investigações foi ampliado para áreas como a sociologia, a antropologia, a educação, a comunicação e a arquitetura, entre outras, que passaram a produzir estudos acadêmicos sobre os visitantes dos museus (KÖPTCKE; PEREIRA, 2010, p. 811). Um desses estudos, intitulado *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público* e orientado pelo sociólogo Pierre Bourdieu e por Alain Darbel, foi publicado em 1969. Contando com o apoio do Ministério das Questões Culturais francês, investigou a frequência do público aos museus europeus entre 1964 e 1965, com base na aplicação de questionários aos visitantes de instituições na Espanha, Grécia, Itália, Holanda e Polônia.

As investigações acerca do público dos museus passaram a ser recomendadas no âmbito do ICOM, como mostra o estudo “O público e arte moderna”, sobre as reações dos visitantes diante das obras, e que foi apresentado no colóquio do CIMAM em 1969. No Brasil, essas discussões eram trazidas para o âmbito dos museus de arte por meio de Walter Zanini, que participava dos encontros do CIMAM e divulgava as resoluções dos encontros nos Colóquios dos Museus de Arte do Brasil, conforme relatado por Araújo (5 nov. 1970, p. 8) e também pela publicação de resumos desses encontros pela AMAB (BAPTISTA, 2006, p. 19).

Alguns anos depois, em 1975, um tema semelhante voltou a ser debatido, dessa vez no Rio de Janeiro, no 1º Seminário Brasileiro sobre o Comportamento do Visitante no Museu, organizado pela Associação de Membros do ICOM – Brasil (AMICOM – BR), conforme recomendação do Comitê Internacional de Educação e

Ação Cultura (ICECA), no encontro do ICOM em Copenhague em 1974. De acordo com o boletim informativo, por comportamento do visitante se entende:

[...] todo conhecimento absorvido nas visitas aos museus, galerias, etc., o tempo despendido, o poder de atração ou não das exposições, mudanças de interesses e de atitudes dentro das salas de exposição, influência social recíproca e comportamento de grupo, mudanças de comportamento após a saída dos museus, frequências de retorno aos museus, exposições e várias características das populações de visitantes como idade, características socioeconômicas, educação, etc. (AMICOM-BR; REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA, s/d)

O evento, realizado nos dias 17 e 18 de abril de 1975, contou com a apresentação de sete pesquisas produzidas por museólogos e diretores de museus, versando sobre os temas do comportamento dos visitantes e a relação com as motivações psicológicas, problemas de conservação, museu de comunidade, deficientes físicos, problemas de visitação, e exposições itinerantes. Além da apresentação dos trabalhos, publicados nos anais do evento, o Seminário realizou um Mercado de Ideias, com a participação de museólogos e diretores de museus, entre eles o Prof. Oldemar Blasi, diretor do Museu Paranaense, além de uma Mesa de Trabalho, que teve entre os participantes Fernando Velloso, diretor do MAC-PR e da AMAB.

As conclusões deste 1º Seminário, publicadas em Boletim (AMICOM, 1975) sinalizaram para a importância desse tipo de estudo para o planejamento das reformulações pelas quais os museus precisavam passar, destacando que a maioria dos trabalhos apresentados tratavam de casos específicos, como visitas guiadas programadas. Além disso, salientou-se que o rendimento das visitas de estudantes era baixo, em razão da falta de conhecimento dos professores sobre as possibilidades educacionais dos museus. Sobre a análise dos visitantes, ressaltou-se que as pesquisas não estavam fornecendo dados qualitativos, privilegiando as análises quantitativas, apenas para a averiguação da direção dos museus, sem gerar avaliações e estudos.

No mesmo ano, por ocasião do 9º Colóquio dos Museus de Arte do Brasil, realizado de 9 a 13 de dezembro de 1975, em Cuiabá, o tema também esteve em destaque. O MAC-PR participou do evento, com as representações de Fernando

Velloso como diretor do Museu e presidente da AMAB, e de Ivany Moreira<sup>39</sup>, como chefe do Serviço de Pesquisa e Documentação, que elaborou um trabalho para ser apresentado (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 1975b, p. 1). Apesar de mencionado nos relatórios de agosto e setembro, tal trabalho não se encontra anexado no encadernado que reúne os anais do evento, no Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR. Entretanto, observa-se que, a partir de 1974, começaram a ser produzidos estudos estatísticos dos visitantes do MAC-PR, considerando informações como a cidade de procedência, o grau de instrução, a profissão, e número de estudantes em visitas escolares.

Nos primeiros anos do MAC-PR, foi registrado apenas o número de visitantes por exposição e feita uma estimativa anual de visitantes, visto que nem todas as exposições eram acompanhadas desses dados. A partir de 1974, começaram a ser anexados junto aos encadernados classificados como “documentos diversos”, no item Estatística, estudos quantitativos sobre o público visitante do MAC-PR em relação à frequência, profissão, grau de instrução, e cidade de procedência. Os documentos, em forma de tabelas manuscritas ou em resumo datilografado sobre o tema, foram produzidos pelo próprio Setor de Pesquisa e Documentação no período em que Ivany Moreira atuou no Museu, tendo sido, portanto, produzidos sob sua supervisão. Não identificamos nos documentos quais eram as orientações de como os dados deveriam ser processados, mas alguns dos livros de assinaturas das exposições contêm indicações das contagens realizadas, feitas manualmente e ali mesmo registradas.

Nas Estatísticas dos anos de 1974 a 1976, há uma certa unidade no modo como elas foram produzidas: todas foram feitas em papel quadriculado, de maneira manuscrita, sendo anexadas as tabelas mensais de contagem de procedência e profissão, que serviram de base para a montagem das tabelas anuais de frequência dos visitantes, profissões e graus de instrução e procedência. Há ainda, em relação aos anos de 1974 e 1975, tabelas sobre as visitas de grupos escolares ao MAC-PR.

---

<sup>39</sup> Artista e educadora, formou-se na EMBAP no final da década de 1950. Fez parte do grupo de jovens artistas que pretendiam transformar as artes plásticas no Paraná e uma das fundadoras do Círculo de Artes Plásticas do Paraná, em 1957. Frequentou cursos de gravura e história da arte na Fundação Alvares Penteado e do Museu de Arte de São Paulo. Em 1961, foi convidada por Ennio Marques Ferreira para assumir a direção da Casa Alfredo Andersen, onde implantou o Curso de Artes Plásticas na Educação, curso de especialização para professoras normalistas que as capacitava para dirigir escolinhas de arte nas escolas primárias do Paraná. Em 1965 passou a chefiar a Divisão de Atividades Culturais na Educação do Departamento de Cultura, permanecendo no cargo até 1971, quando assume o cargo de chefe do Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR, onde permaneceu até 1983 (ANTONIO, 2008; 2015).



A figura 20 ilustra como as tabelas eram feitas e como foram anexadas no encadernado. Muitas delas, realizadas em papel quadriculado, são maiores que as páginas dos encadernados e foram dobradas várias vezes e coladas, tornando o material frágil com a ação do tempo e exigindo um manuseio cuidadoso para que não ocorressem desgastes ou rompimentos. Já as Estatísticas de 1977 a 1979 são apresentadas em folhas datilografadas, em estrutura semelhante à de uma tabela, mas sem linhas para divisão das colunas. Esse conjunto apresenta um padrão que informa o grau de instrução e a procedência dos visitantes. A partir de 1980 até 1982, as estatísticas deixam de apresentar o grau de instrução, constando apenas as profissões dos visitantes e cidades de procedência, apresentadas em tabelas feitas em papel quadriculado e manuscritas.

FIGURA 20 – EXEMPLO DE TABELAS DE ESTATÍSTICA DO MAC-PR

PROFISSÃO	JUNHO	AGOSTO	SETEMBRO	OUTUBRO	NOVEMBRO	DEZEMBRO
1974	955	59	854	320	118	685
1975	24	53	42	55	62	44
1976	31	68	44	03	16	42
1977	10	24	44	16	14	60
1978	12	14	40	14	29	60
1979	12	14	40	14	29	60
1980	12	14	40	14	29	60
1981	12	14	40	14	29	60
1982	12	14	40	14	29	60

Fonte: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1974e

Buscando traçar um perfil do público do MAC-PR e compreender quem eram os visitantes do Museu, para traçar um paralelo entre o público identificado e a oferta de atividades, nos valem os dados de dois documentos. O primeiro deles, “Tabela com o número de exposições e de visitantes entre 1970 a 1978”, é um estudo elaborado por Ivany Moreira, anexado no encadernado que contém os documentos diversos do ano de 1978 (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, [1982?]). Um bilhete grampeado junto à tabela, assinado por “Dinorah, coordenadoria” e com data de 29 de julho de 1982, indica que o estudo foi um pedido da Casa Civil do Governo do Paraná.

Já os dados de 1979 a 1982 não foram localizados em relação ao total de visitantes por exposição, apenas em relação ao total de visitantes segundo a procedência. Portanto, para ter uma estimativa do público nesse período, nos valem

do conjunto de tabelas anexadas em “Estatística dos visitantes”, no encadernado intitulado Diversos, de 1979 (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, [198-]).

TABELA 2 – ESTIMATIVA DE FREQUÊNCIA DO PÚBLICO DE 1970 A 1982

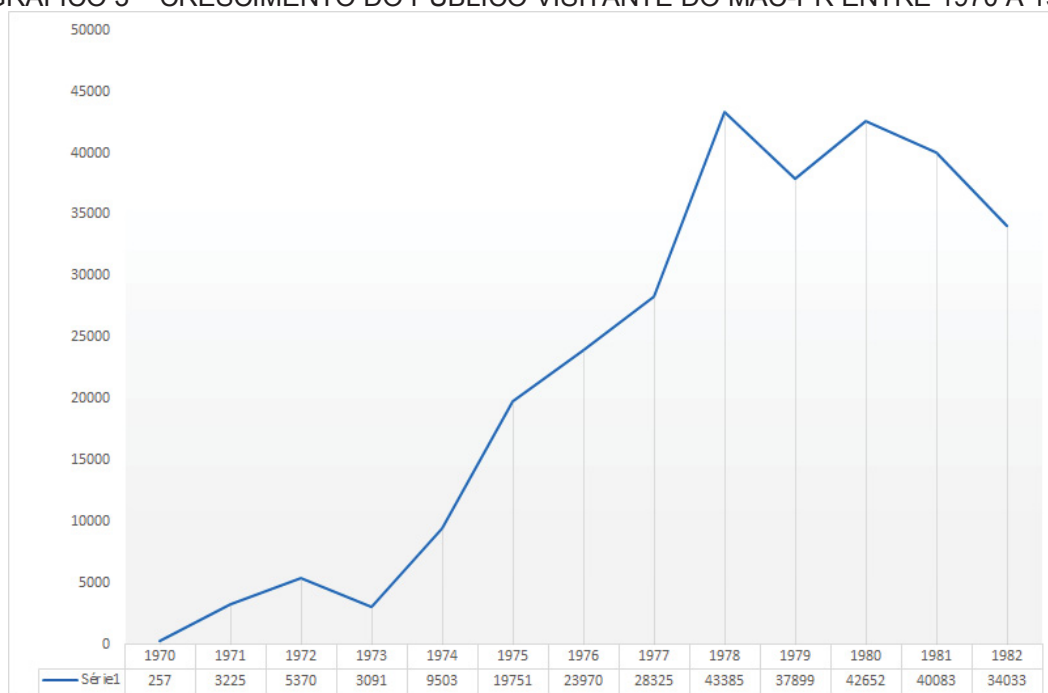
ANO	TOTAL DE VISITANTES	TIPO DO DOCUMENTO
1970	257	Total de visitantes/ano
1971	3.225	
1972	5.370	
1973	3.091	
1974	9.503	
1975	19.751	
1976	23.970	
1977	28.325	
1978	43.385	
1979	37.899	Total de visitantes/procedência
1980	42.652	
1981	40.083	
1982	34.033	
<b>TOTAL</b>	291.544	

Fonte: Elaborada pela autora.

Nota: Com base em Museu de Arte Contemporânea do Paraná, [1982?] e [198-].

A reunião dos dados sobre o total de visitantes do MAC-PR nos ajuda a compreender a importância da localização das sedes que o museu ocupou ao longo desse período. Ao se instalar na sede provisória, à rua 24 de Maio, o público do Museu passou de 257 visitantes em 1970, para 3.091 no último ano em que o MAC-PR esteve ocupando o casarão da Associação de Funcionários Públicos do Paraná. Com a conquista de um espaço para realizar suas atividades, ainda que sempre lembrado com relação à inadequação das instalações e espaços pequenos, o MAC-PR conseguiu estabelecer uma programação de exposições que atraiu um público considerável. Contudo, o aumento mais significativo na frequência dos visitantes veio com a instalação do MAC-PR em sua sede definitiva, registrando um número de 9.503 visitantes em 1974 e atingindo o índice de visitação mais alta em 1978, com o total de 43.385 pessoas. No gráfico 3, podemos visualizar como se deu o crescimento do público ao longo de 1970 e 1982, registrando algumas quedas no número de visitantes em 1973, 1979, 1981 e 1982.

GRÁFICO 3 – CRESCIMENTO DO PÚBLICO VISITANTE DO MAC-PR ENTRE 1970 A 1982

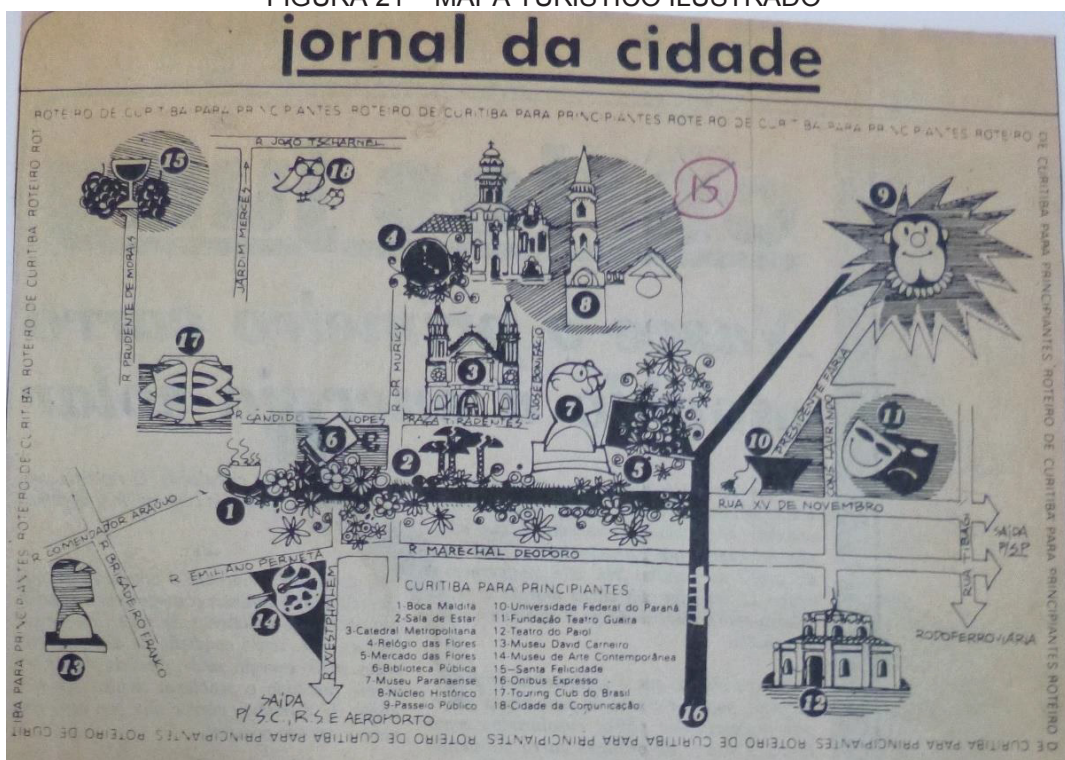


Fonte: Elaborado pela autora.

A poucos dias da inauguração do Museu no antigo prédio da Secretaria de Trabalho e Assistência Social, Fernando Velloso afirmava as vantagens da localização do MAC-PR em uma região central da cidade: “o local muito central e próximo a filas de ônibus vai se constituir em convite permanente ao público, para que entre e assim se informe sobre a arte moderna” (QUEM..., 20 mar. 1974, p. 6). Além de ser instalado em uma área de grande movimentação de pedestres, a nova sede do MAC-PR estava literalmente entre duas grandes praças, a Rui Barbosa e a Zacarias, e a poucas quadras da movimentada rua XV de Novembro, que reunia as principais lojas comerciais da região.

O mapa turístico ilustrado “Roteiro de Curitiba para principiantes” (figura 21), publicado na coluna Jornal da Cidade no *O Estado do Paraná* em 15 de setembro de 1977, demonstra com maior precisão a localização do Museu na cidade (ROTEIRO..., 16 set. 1977). Identificado com a numeração 14 e representado com uma paleta de tinta e pincéis, o MAC-PR foi inserindo, no roteiro turístico da cidade, locais como Boca Maldita, Relógio das Flores, Passeio Público, Núcleo Histórico, e também outros espaços culturais como o Teatro Guaíra, o Teatro Paiol, a Biblioteca Pública, o Museu David Carneiro e o Museu Paranaense.

FIGURA 21 – MAPA TURÍSTICO ILUSTRADO



Fonte: ROTEIRO... (16 set. 1977)

As pesquisas sobre o público visitante do MAC-PR consistiram apenas em dados quantitativos. Até o momento, não foram localizadas interpretações dos dados por parte da instituição, ou relatórios mais detalhados com informações sobre a reação do público diante das obras ou a percepção crítica dos visitantes, como recomendavam as conclusões dos encontros do CIMAM, divulgadas através de Walter Zanini no V Colóquio de Museus de Arte do Brasil em 1970; ou as diretrizes do Seminário Brasileiro sobre o Comportamento do Visitante no Museu, em 1975.

Por outro lado, a reportagem de Rosirene Gemael (11 ago. 1974, p. 6), citada no primeiro capítulo, discute alguns dos pontos sobre a relação do público com o espaço do museu, ainda nos primeiros meses em sua nova sede. Recordando as oposições entre o comportamento da criança que imitava uma metralhadora, e os adultos contemplativos, que tencionam o conceito de museu enquanto “lugar sagrado” das artes e “sarcófago do passado” com o conceito de museu vivo e dinâmico que Fernando Velloso pretendia implantar no MAC-PR, a repórter cultural criticava que o Museu ainda estava longe de se tornar um lugar dinâmico para o público não especializado. Para ela, o museu ainda não se encontrava preparado para assumir uma função didática:

Mas o MAC não se encontra aparelhado para uma função mais didática, e suas salas limitam-se ainda a exibir o acervo. Falta uma série de informações adicionais (através de explicações, painéis fotográficos, eslaides, fitas etc.) que permitissem ao visitante não apenas olhar um quadro, mas situar o autor, as circunstâncias e extensão do trabalho dentro do contexto de uma época. (GEMAEL, 11 ago. 1974, p. 6)

Segundo a repórter, ainda faltavam “estímulos sistemáticos” para que atividades culturais como as visitas e a sensibilização à arte fossem opções de “saídas culturais” também para o povo, e não apenas para as pessoas já relacionadas à arte. Já o diretor do MAC-PR se defendia, argumentando que o público aos poucos começava a se diversificar: “Só com a mudança da sede, notamos uma diferença admirável. A nossa visitação, que nos dois anos iniciais restringia-se ao pessoal ligado a arte, passou a registrar a presença de pessoas totalmente alheias ao meio” (VELLOSO, apud GEMAEL, 11 ago. 1974, p. 6).

Uma dessas pessoas “alheias ao meio” foi a senhora Eudócia Fernandes Olesco, de 63 anos, “faxineira ‘aposentada’ por acidente de trabalho, de tanto encerar chão”, que tomou do conhecimento sobre o MAC-PR ao perguntar ao pedreiro que trabalhava nas obras de reforma o que seria aquele local. No dia em que em visitou o MAC-PR, relata Eudócia, ela se dirigia ao ponto de ônibus para pegar a condução, quando resolveu parar e perguntar ao guarda se podia entrar no prédio (GEMAEL, 11 ago. 1974, p. 6). O relato que Gemael faz das impressões de Eudócia não poderia ser mais esclarecedor quanto a esse novo público que o MAC-PR estava prestes a receber:

Questionada se preferia pintura, escultura ou móveis (em linguagem de seu entendimento) dizia que tudo é lindo e “se entrar em concurso vai ser uma parada. Fiquei horas admirando o tapete que é tão lindo como os quadros. Ele é prática para quem trabalha na limpeza, só basta passar aspirador de pó. Porque o que está prejudicando a saúde das pessoas que trabalham, é encerar assoalho, onde ganhei dor de joelho e reumatismo do forte. As cortinas também são lindas de se olhar”. (GEMAEL, 11 ago. 1974, p. 6)

Como pessoa “não relacionada à arte”, Eudócia ultrapassou a barreira simbólica do museu como espaço dos especialistas, motivada, talvez, pela curiosidade de conhecer como era por dentro o prédio que viu em reforma, e afinal o que ele guardava. Ainda com receio, perguntou ao guarda se era permitido entrar e, ao passear por todas as salas, deteve-se em passos miúdos diante de cada obra, como descrito por Gemael (11 ago. 1974, p. 6). Uma vez diante das obras, e estimulada pela repórter a estabelecer algum tipo de comentário em relação aos quadros, Eudócia surpreendeu ao dizer que tanto as obras quanto os tapetes e as



cortinas eram bonitos, relacionando a praticidade de limpeza do tapete com as experiências mais próximas de seu cotidiano e de vida.

FIGURA 22 – EUDÓCIA ENTREVISTADA POR REPÓRTER NO MAC-PR



Fonte: GEMAEL (11 ago. 1974, p. 6)

Além de o Museu passar a receber a visita de pessoas que estariam de passagem pela região, seja em direção ao ponto de ônibus ou aos comércios, o MAC-PR também estava mais próximo de algumas instituições de ensino, como o Instituto de Educação do Paraná e o Colégio Novo Ateneu, ambos situados à rua Emiliano Pernetta, e o Colégio São José, localizado na praça Rui Barbosa, apenas para citar os mais próximos. A proximidade das instituições de ensino e a localização em uma região central relativamente de fácil acesso incentivaram os estudos sobre a Estatística do público visitante do MAC-PR, fazendo com que passassem a registrar o grau de instrução ou nível de ensino dos estudantes, bem como as profissões dos demais espectadores. Destes números, o total de visitantes contabilizados entre as categorias Estudantes e Profissões nem sempre coincide com o total de visitantes anuais apresentados na tabela 2, sendo esta incompatibilidade, uma característica do modo como os dados são encontrados nas fontes. Portanto, optamos por tratar as estatísticas sobre o grau de instrução e profissões dos visitantes sem estabelecer relações entre os dados totais de visitantes.



TABELA 3 – GRAU DE INSTRUÇÃO E PROFISSÕES DOS VISITANTES - 1974 A 1979

ANO	1º GRAU	2º GRAU	3º GRAU	ESTUDANTES SEM IDENTIFICAÇÃO	PROFISSÕES	NÃO INFORMADO	TOTAL
1974				5.944	6.278	680	12.902
1975	6.452	3.183	1.913	1.840	3.363	1.334	18.085
1976	7.829	4.645	1.956		5.372	3.800	23.602
1977	9.453	5.994	2.194		7.371	3.913	28.925
1978	12.643	11.695	4.190		11.841	3.016	43.385
1979	11.611	10.370	4.653			349	26.983
<b>TOTAL</b>	47.988	35.887	14.906	7.784	34.225	13.092	153.882

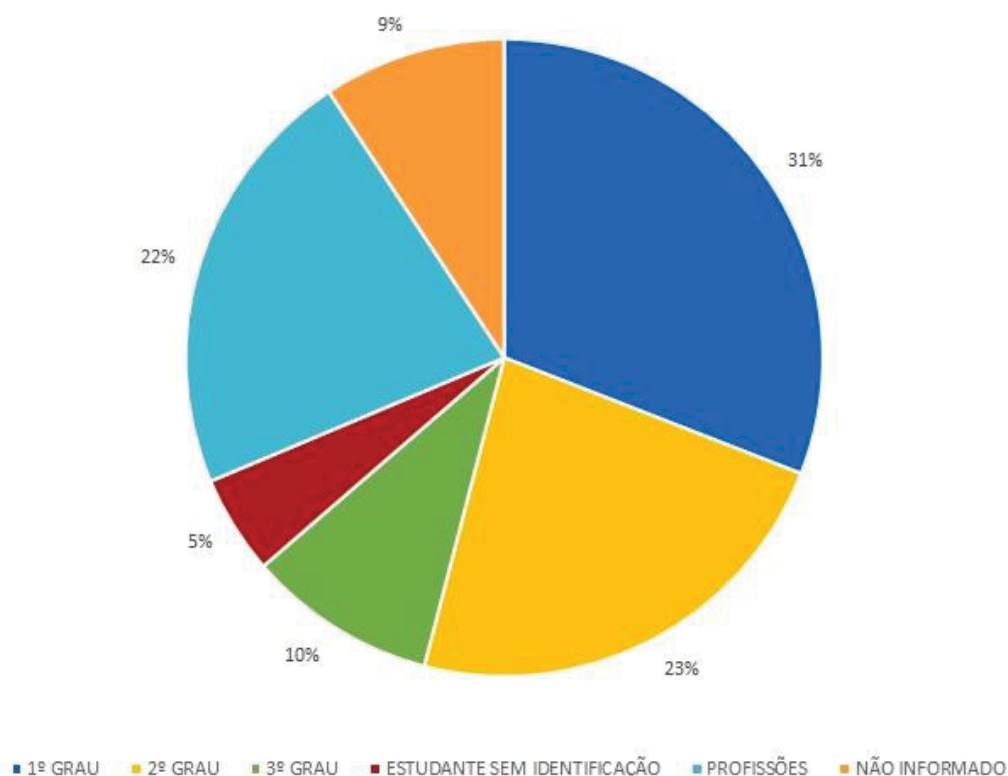
Fonte: Elaborado pela autora.

Nota: Com base em Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1974e, 1975e, 1976b, 1997, 1978, 1979.

Não podemos afirmar que o número de visitantes que declararam o grau de instrução de 1ª e 2º grau se refere a estudantes que estavam em visitas escolares ao MAC-PR, ou se eram pessoas com esse nível de instrução. Há no livro de visita, por exemplo, um visitante que escreveu sua profissão (“engenheiro”) e seu grau de instrução (“3º grau”), mas não identificamos qual foi o critério utilizado para colocar esses dados na tabela. O item *profissões*, nas tabelas mensais, não fazia distinção das profissões que exigiam maior ou menor grau de instrução: eram contabilizados pedreiros, serventes, lavradores, domésticas, balconistas, comerciantes, “do lar”, ou seja, representantes de profissões que não exigem ensino superior, mas também engenheiros, advogados, médicos, artistas, jornalistas, servidores públicos, professores, cujas profissões exigiriam grau superior.

No gráfico 4, podemos perceber, com base nos dados produzidos pelo MAC-PR e aqui analisados, que de 1974 a 1979, mais da metade do público do Museu era formada por pessoas que estudaram até o 1º e 2º grau, ou eram estudantes desses níveis, somando juntos 54% do público. Apenas os dados de 1974 e 1975 contabilizam 5% do público identificado como estudantes, mas não houve registro sobre o nível de ensino. Já os estudantes do nível superior somavam 10% do público, enquanto, em relação às profissões, contavam-se desde donas de casa até ocupações com exigência de ensino superior, somando 22% do público do MAC-PR.

GRÁFICO 4 – % ESTUDANTES E PROFISSÕES DE 1974 A 1979



Fonte: Elaborado pela autora.

Considerando os dados sobre a Estatística de visitantes em relação ao número de possíveis estudantes e profissões variadas, podemos inferir que o aumento da frequência de público do MAC-PR esteve muito mais relacionado ao interesse de estudantes e instituições escolares de conhecerem o Museu do que às pessoas que entravam casualmente no edifício. Não por acaso, no ano de 1974, quando o MAC-PR obteve um público de estudantes estimados em 5.944 visitantes, quase metade do seu público naquele ano (tabela 3), registrou-se em relatório interno sobre o trabalho desenvolvido pelo Setor de Pesquisa, junto às estatísticas de público para Assessoria do Museu, a existência de um novo setor dedicado ao atendimento dos visitantes, o Setor de Monitoria.

No referido relatório, após o informe sobre as atividades do Setor de Pesquisa e Documentação em relação ao número de catálogos que foram registrados e arquivados; o número dos levantamentos sobre artistas e críticas de arte paranaense e nacional; o número de consultas feitas no Setor de Pesquisa por “estudantes e interessados e geral” registrando um total de 141 alunos de agosto a novembro de 1974, e 53 outros interessados; e por fim o número de visitantes anuais do MAC-PR, ao final da página lê-se a seguinte observação: “o serviço de Monitoria está sendo atendido, na medida do possível, por funcionários do setor de Pesquisa e

Documentação, bem como o planejamento e supervisão da referida área” (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 1974b, p. 1).

Assim sendo, mesmo que não conste no organograma do MAC-PR ou no Regulamento do período um setor responsável pelas visitas monitoradas, com a demanda de visitas de estudantes a partir da instalação do Museu próximo às escolas, o próprio Setor de Pesquisa e Documentação passou a responder pela supervisão e execução das visitas monitoradas para escolas, como uma espécie de subsetor.

Com relação às visitas escolares propriamente ditas, foram localizadas menções a respeito da realização de visitas guiadas em relatórios produzidos em 1971, antes do registro da existência de um Setor de Monitoria bem como tabelas sobre a visitação de grupos escolares em 1974 e 1975. A localização dessas fontes não indica necessariamente que não houve atendimento nos outros anos, mas apenas que essas atividades foram registradas e mantidas no Setor de Pesquisa e Documentação. No relatório referente às atividades realizadas durante o ano de 1971, é mencionado que

Durante os períodos em que não foram realizadas exposições temporárias, as salas do Museu abrigaram as obras do seu acervo, recebendo perto de dois mil visitantes. Inclusive foram realizadas visitas guiadas para estudantes de diversos níveis (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 1972, p. 3)

O relatório sobre as atividades de 1971 não informa os níveis de ensino ou as instituições atendidas. Apenas em 1974 e 1975, junto ao movimento de estudo de público do MAC-PR, os documentos sobre as visitas guiadas trazem mais informações sobre os grupos atendidos, sendo essas tabelas produzidas junto às de estatística do público do MAC-PR. Os dados sobre as visitas de 1974 (tabela 4) foram apresentados na mesma página da tabela intitulada “Visitantes das Exposições do MAC, permanentes e temporárias – Procedência” (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 1974d), enquanto os dados sobre 1975 (tabela 5) dividem uma página com tabela sobre a frequência dos visitantes nas exposições temporárias (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 1975f).

TABELA 4 – VISITAS GUIADAS DE COLÉGIOS – EM GRUPO COM PROFESSOR 1974

MÊS	INSTITUIÇÃO	ALUNO	PROF.	SÉRIE
Agosto	Grupo Escolar São Paulo Apóstolo	18	1	--
	Colégio Novo Ateneu	28	1	--
	Colégio Novo Ateneu	12	1	--
Setembro	Colégio Novo Ateneu	25	1	--
Outubro	Colégio São José	30	1	7ª série
	Colégio São José	31	1	7ª série
	Unidade Esc. Prof. Omar Sabag	27	1	--
<b>TOTAL</b>		7	171	7

Fonte: Adaptado de Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1974d.

De agosto a outubro de 1974, o MAC-PR registrou a visita de 7 instituições escolares, totalizando 171 alunos. A maioria dessas visitas foi realizada pelo Colégio Novo Ateneu (à época localizado a poucas quadras do Museu, na rua Emiliano Pernetta 268), seguidas pelas visitas do Colégio São José, também localizado no centro, na Praça Rui Barbosa. Com o número menor de visitas e alunos, o Grupo Escolar São Paulo Apóstolo e a Unidade Escolar Prof. Omar Sabag realizaram um deslocamento maior para visitar o Museu, vindo de bairros mais distantes de Curitiba, como a Vila São Paulo, no atual Uberaba, e a Vila Oficina, atual bairro Cajuru.

As visitas guiadas de grupos de colégios em 1975 (tabela 5) chegaram a ter um aumento de aproximadamente cinco vezes em relação aos de 1974, passando de 171 alunos em 7 grupos para 587 alunos em 28 grupos. Além dos já citados Colégio Novo Ateneu e Colégio São José, novas instituições de ensino apareceram como visitantes do MAC-PR naquele ano. A fim de identificar a localização dessas instituições e verificar sua proximidade com o MAC-PR, os endereços das escolas foram pesquisados em anúncios de jornal publicados no período, ou nas páginas de divulgação dos locais de votação divulgados no Diário do Paraná (SAIBA..., 7 a 10 nov. 1974, p. 5). As informações sobre as escolas que não foram identificadas nos jornais do período foram obtidas por meio do histórico das escolas presente nos Projetos Políticos Pedagógicos, disponíveis nos *sites* das instituições. Apenas dois endereços de instituições de ensino de 1975 não foram identificados: o SENAC, com o atendimento da Guarda Mirim, e a Escola Integral Jardim Paranaense, classificados como bairro “não identificado” (apêndice 2).

TABELA 5 – VISITANTES EM GRUPOS DE COLÉGIOS – 1975

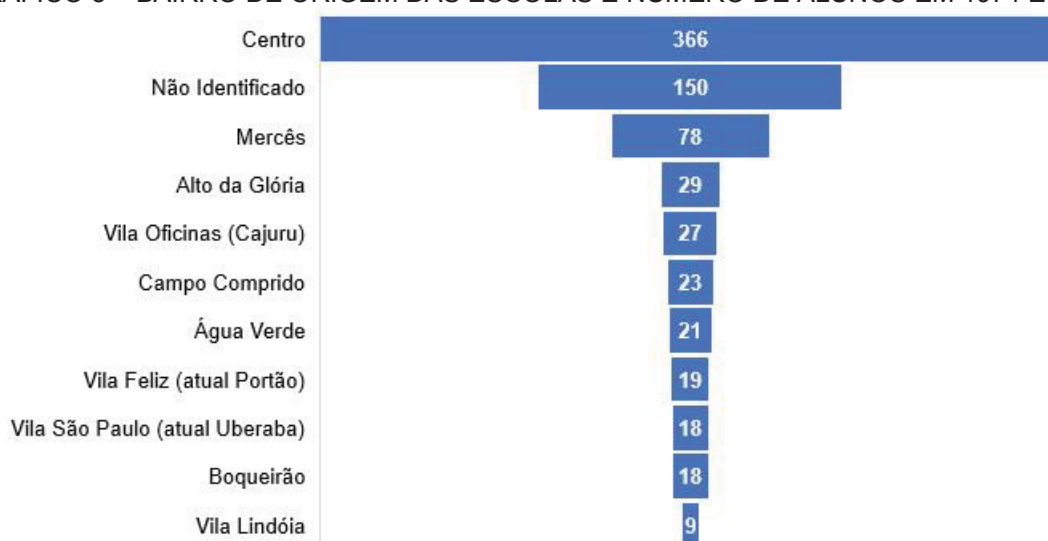
MÊS	INSTITUIÇÃO	ALUNOS	PROFESSOR	NÍVEL
Abril	Colégio Novo Ateneu	16	1	II Grau
	Instituto de Educação do Paraná	21	1	Habilitação magistério
Maio	SENAC	20	1	Guarda Mirim
	Instituto de Educação do Paraná	26	1	II Grau
	Instituto de Educação do Paraná	21	1	II Grau
	Colégio Novo Ateneu	33	1	I Grau
	Colégio Novo Ateneu	23	1	I Grau
	Colégio Estadual Vitor do Amaral	18	1	I Grau
Junho	Instituto de Educação do Paraná	20	--	II Grau
	Colégio Estadual do Paraná	10	--	I Grau
	SENAC	20	1	Guarda Mirim
	Ginásio Dom Ático	9	--	I Grau
	Colégio Estadual do Paraná	19	1	I Grau
	SENAC	20	--	Guarda Mirim
	Colégio São José	33	--	II Grau
Julho	Grupo Escolar Campo Comprido	23	--	I Grau
Agosto	Colégio Estadual Guido Straub	6	--	I Grau
	Colégio Estadual Guido Straub	32	--	I Grau
Setembro	Colégio Novo Ateneu	16	--	I Grau
	Grupo Escolar Emílio de Menezes	19	--	I Grau
Outubro	Colégio São José	14	--	I Grau
	Escola Integral Jardim Paranaense	23	--	I Grau
	Escola Integral Jardim Paranaense	22	--	I Grau
	Colégio Estadual Guido Straub	40	--	I Grau
	Colégio Estadual Rio Branco	21	--	I Grau
	Escola Integral Jardim Paranaense	21	--	I Grau
	Escola Integral Jardim Paranaense	24	--	I Grau
Novembro	Escola Técnica Federal	17	--	II Grau
<b>TOTAL</b>		28	587	10

Fonte: Adaptado de Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1975f.

Com base na identificação dos bairros das instituições que visitaram o MAC-PR, observa-se que a maioria dos alunos provinham de escolas localizadas na região central da cidade, como a Escola Técnica Federal do Paraná e o Instituto de Educação do Paraná; ou então de bairros vizinhos, como o Colégio Estadual do Paraná, no Alto da Glória, o Colégio Estadual Guido Straub, nas Mercês, e o Colégio Estadual Barão do Rio Branco, no Água Verde. Das regiões mais afastadas do centro e do MAC-PR, visitaram o museu o Colégio Estadual Vitor do Amaral, do Boqueirão; o Ginásio Dom Ático, da Vila Lindóia; o Grupo Escolar Campo Comprido, do bairro de mesmo nome da escola e o Grupo Escolar Emílio de Menezes, da Vila Feliz, atual bairro Portão. Desse modo, a distância entre o Museu e as instituições de ensino foi um fator decisivo

no número de alunos que frequentaram o MAC-PR em visitas guiadas, bem como no número de vezes que essas instituições agendaram visitas. Mais próximas do MAC-PR, o Colégio Novo Ateneu, o Colégio São José, a Escola Técnica Federal e o Instituto de Educação do Paraná somaram juntos, nos anos de 1974 e 1975, 366 alunos, enquanto as escolas localizadas em bairros mais distantes<sup>40</sup>, somam apenas 114 alunos.

GRÁFICO 5 – BAIRRO DE ORIGEM DAS ESCOLAS E NÚMERO DE ALUNOS EM 1974 E 1975



Fonte: Elaborado pela autora.

Em relação ao número de visitantes anuais (tabela 2), o público das visitas guiadas do MAC-PR representa uma pequena parcela do público. Dos 9.503 visitantes em 1974, apenas 171 eram alunos em visitas guiadas, enquanto no ano de 1975, dos 19.751 visitantes, apenas 587 eram alunos acompanhados pela monitoria do Museu. Mesmo assim, o fato de a instituição produzir dados sobre as visitas guiadas e sobre o considerável aumento do público visitante em monitorias de um ano para outro demonstra o interesse das escolas em realizar as visitas.

Nesse sentido, vale ressaltar que, na década de 1970, o ensino brasileiro passava por uma reforma educacional com a Lei Federal n. 5.692 de 1971, que fixou as diretrizes e bases para o ensino de 1º e 2º grau e instituiu como obrigatória a Educação Artística nos currículos escolares, reunindo três áreas de expressão: artes plásticas, artes cênicas e música. Segundo Osinski (1998), a legislação exigia a licenciatura específica para lecionar nas últimas séries do 1º grau, gerando uma

<sup>40</sup> São eles Vila Oficinas, Campo Comprido, Vila Feliz, Vila São Paulo, Boqueirão e Vila Lindóia.



demanda, pela criação, a partir de 1973, dos cursos de nível superior em Educação Artística nas universidades, que até então só contavam com a oferta dos cursos de Bacharelado em Pintura, Escultura e as Licenciaturas em Desenho, voltadas ao ensino do desenho geométrico e técnico.

Segundo Cunha (2015, p. 84), na Lei n. 5.695/71, a Educação Artística é citada de maneira genérica e abstrata, portanto foram nos pareceres<sup>41</sup> do Conselho Federal da Educação publicados ao longo da década de 1970 que se deram maiores definições ao tratamento curricular do ensino da arte, especialmente em relação ao que se exigia da formação do professor especialista. Com base na análise dos pareceres, Cunha (2015, p. 86) concluiu que não foram definidos os conteúdos mínimos referentes à Educação Artística, já que esta compunha a matéria de Comunicação e Expressão do núcleo comum curricular dos 1º e 2º, exigindo-se a interpretação, elaboração, transmissão e expressão de mensagens escritas, visuais ou sonoras.

Já em relação à formação do professor de Educação Artística, os pareceres do Conselho Federal de Educação n. 36/73 eram mais detalhados. Foram criados os cursos de Licenciatura Curta, com uma formação de caráter mais geral, com duração de dois anos, e as Licenciaturas Plenas, com duração de quatro anos e uma formação mais específica, habilitando o professor em uma das quatro grandes áreas: Artes Plásticas, Música, Artes Cênicas e Desenho. Nas duas modalidades de licenciatura, eram exigidos do Núcleo Comum os seguintes conteúdos mínimos: Fundamentos da Expressão e Comunicação Humanas e Folclore Brasileiro; Estética e História da Arte; Formas de Expressão e Comunicação Artística: Artes Plásticas, Artes Cênicas e Música e Desenho (CUNHA, 2015, p. 88). A parte diversificada das licenciaturas plenas focava nas especificidades de cada área, sendo a das Artes Plásticas, os conteúdos de Evolução das Artes Visuais, Fundamentos da Linguagem Visual, Análise de Exercícios de Técnicas e Materiais e Técnicas de Expressão (CUNHA, 2015, p. 89).

Certamente havia um tempo de implementação entre as prescrições legais sobre o ensino da Educação Artística nas escolas e a formação de professores especialistas. No Paraná, as instituições de ensino superior que ofertaram cursos de

---

<sup>41</sup> Os pareceres do Conselho Federal de Educação aqui mencionados foram publicados entre 1971 e 1977. Para maior compreensão sobre as prescrições dos pareceres, indicamos a dissertação de mestrado de Amanda Siqueira Torres Cunha: *A Coleção Educação Artística no contexto da Lei n. 5.692/71: entre as prescrições legais e as práticas editoriais* (2015).

licenciatura das áreas de Educação Artística foram a EMBAP, que já possuía o curso de Licenciatura em Música e passou a ofertar a Licenciatura em Desenho em 1975; a UFPR, que também passou a ofertar em 1975 os cursos de Licenciatura Curta e Plena em Educação Artística; e a Faculdade de Educação Musical do Paraná, que deu início ao curso em 1976 (SANTINI, 2016). Entretanto, essa movimentação pela constituição da Educação Artística no currículo escolar e a formação de um professor especialista que abrange a Estética e a História da Arte fazem parte desse contexto educacional que pode ter gerado um interesse nas escolas em incluírem as visitas aos museus como parte das atividades escolares, relacionadas à formação artística e cultural, ou então como aspecto de lazer.

Retomando os registros de visitas guiadas de escolas ao MAC-PR, uma vez que os dados são de caráter quantitativo, ainda não foi possível identificar a motivação dessas visitas escolares, ou seja, se ocorreriam como forma de atividade extraclasse, com objetivos pedagógicos, ou como passeio interessado nos aspectos artísticos, históricos e culturais. Também não podemos analisar e dimensionar como eram realizadas as monitorias pelos funcionários do MAC-PR, ou que tipo de orientação pedagógica elas seguiam, já que não foram localizados quaisquer documentos do período com registro dessas informações. Entretanto, podemos constatar que a maioria das visitas ocorreram com alunos do 1º Grau do ensino básico, que correspondiam a alunos da 1ª a 8ª série, com estudantes de idade entre 7 e 14 anos.

Buscando identificar que exposições esses grupos de estudantes em visitas guiadas podem ter visitado na sede do MAC-PR ou em outros espaços que receberam exposições da instituição, confrontamos o período em que as visitas foram realizadas com a programação do Museu apresentada na Retrospectiva do *Catálogo Geral do Acervo do MAC* (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, 2009). No quadro 1, apresentamos as possíveis exposições em cartaz, junto a sua tipificação: exposições do acervo, de artistas individuais, exposições coletivas ou salões de arte. A partir deste cotejamento entre as fontes, podemos perceber que, além das exposições que traziam o acervo da instituição, com obras de artistas paranaenses e nacionais que possibilitariam uma abordagem histórica regional e nacional, as visitas guiadas também poderiam ocorrer em exposições sobre temas, técnicas e artistas variados, independente de uma narrativa histórica, como exposições de fotografia, gravura, pintura, escultura, de artistas brasileiros e estrangeiros, e edições do Salão Paranaense.

QUADRO 1 – EXPOSIÇÕES CORRESPONDENTES ÀS VISITAS GUIADAS EM 1971, 1974 E 1975

ANO	AÇÃO EDUCATIVA	EXPOSIÇÃO	TIPO	LOCAL
1971	Visitas guiadas citadas em relatório	Mostra Permanente do Acervo – Inauguração da nova sede	Acervo	Sede R. 24 de Maio
		Ernest Manewal – Fotografias Recentes	Individual	
		Exposição dos Internos do Manicômio Judiciário de Curitiba	Coletiva	
		A Nova Gráfica Alemã	Coletiva	Sede R. 24 de Maio
1974	Grupos de Colégios de agosto a outubro	Mostra Permanente do Acervo	Acervo	Sede R. 24 de Maio
		Exposição Permanente do Acervo – Inauguração da Nova Sede	Acervo	Sede R. Des. Westphalen
		Obras Recentes de Josely Carvalho – Serigrafia Em Transparência	Individual	
		Marina Nazareth – Pinturas Recentes	Individual	
		Roberto Burle Marx	Individual	BBP e Sede
1975	Grupos de Colégios de abril a novembro	Mostra Permanente do Acervo	Acervo	Sede R. Des. Westphalen
		Precursos das Artes Plásticas no Paraná	Acervo	Sede R. Des. Westphalen
		Érico da Silva – 15 Anos de Pintura	Individual	Sala de Exposições do Teatro Guaíra
		Fantasia e realidade	Coletiva	Sede R. Des. Westphalen
		Profitópolis (Ou: o homem precisa de uma outra cidade)	Coletiva	Sala de Exposições do Teatro Guaíra
		Francisco Stockinger – Esculturas	Individual	Sede R. Des. Westphalen
		Liber Fridman – Pinturas	Individual	Sede R. Des. Westphalen
		32º SALÃO PARANAENSE	Salão	Sala de Exposições do Teatro Guaíra
		Estruturas - II Mostra De Artes Gráficas da República Federal da Alemanha	Coletiva	Sede R. Des. Westphalen

Fonte: Elaborado pela autora.

Nota: Com base em Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1974d, 1975e, 2009.

Apesar desses registros do atendimento de visitas guiadas pelo subsetor de monitoria, ligado ao Setor de Pesquisa e Documentação, a falta de um programa de educativo integrado ao sistema de ensino no MAC-PR foi tema de um artigo publicado no *Diário Popular*, na coluna Informe Especial DP, assinada por Marquês do Piquiri. Com o título “O Desconhecido Museu de Arte Contemporânea”, o autor criticou tanto o Museu quanto sua direção:

[...] Por várias vezes que lá entrei verifiquei a ausência completa de público. [...] Esta última vez que lá estive sem exagero encontrei somente dois espectadores. Fiquei meditando o porquê daquele vazio em uma cidade que é tida como universitária. Entendi que a finalidade da Instituição não estava alcançando seus objetivos. Não levou este acervo cultural ao povo de Curitiba, para que tomassem ciência de suas coleções. O público até o

presente momento não tomou contato com este *Templo das Musas*. Sabemos que reunir obras de arte é tarefa por demais difícil, porém deixá-las penduradas em paredes frias sem que se possam ser vistas e apreciadas é por demais constrangedor. Julgo que provavelmente a direção deste Museu desconheça que a função do mesmo é também a de colocar as suas coleções ao serviço da pesquisa e dos jovens estudantes de artes. *A própria razão do museu deve ser permanentemente a exposição ao público. E particularmente incrementar seu papel educativo junto às instituições escolares.* Seria o ideal de que fosse feito junto às mesmas e principalmente nas escolas de 1º e 2º graus, uma divulgação ampla. *Seria ideal que este museu promovesse cursos, conferências e simpósios junto aos universitários de Curitiba.* Com isto estaria certamente cumprindo seu papel de veículo de divulgação de cultura. Não sendo assim feito *enclausura-se em si mesmo*, e perde-se no emaranhado burocrático de uma administração pública. Cabe, pois, ao seu administrador e ao seu corpo de assessores, pugnar junto as autoridades competentes neste caso o Sr. Secretário de Educação e Cultura, para que forneça os recursos necessários mínimos para a conservação e enriquecimento cultural deste acervo cultural. Caso contrário este museu seguirá a trilha dos outros órgãos culturais que *morrem num envelhecimento precoce*, não colimando nunca seus objetivos e propósitos". (PIQUIRI, 28 e 29 dez. 1975, grifos nossos)

Percebemos, na argumentação de Piquiri, o uso de diferentes camadas do conceito de museu, desde considerar o MAC-PR como um Templo das Musas, como lugar privilegiado que guarda as coleções artísticas, até a ênfase nas características do museu vivo, defendendo que este deve ter como finalidade levar o acervo cultural ao povo, possibilitando a pesquisa e a educação, por meio de parcerias com instituições de ensino de todos os níveis, inclusive a partir de eventos como palestras, conferências e simpósios. Também identificamos em sua fala a retórica dos conceitos antitéticos assimétricos (KOSELLECK, 2006) ao afirmar que o MAC-PR seguirá o caminho dos museus que “morrem”, que se enclausuram ao não cumprirem com o seu papel de divulgação cultural.

A crítica de Piquiri (28 e 29 dez. 1975) não identifica em que dia foi realizada a visita em que constou a baixa frequência de público, mesmo que nesse ano a instituição tenha registrado seu maior público anual desde a inauguração em 1970, com 19.751 visitantes (tabela 2). Entretanto, há de se considerar que a visita do autor ocorreu próximo à data de publicação do artigo, poucos dias depois no Natal, isso pode explicar a baixa frequência do público escolar e do público em geral, por se tratar de um período de férias e feriados. Apesar disso, o texto do autor demonstra como as atividades do Setor de Monitoria do MAC-PR ainda eram pouco conhecidas e divulgadas ao público e mesmo à imprensa.

Sobre isso, podemos fazer algumas conjecturas. A primeira, em relação ao quadro de funcionários do MAC-PR, que não previa em seu regulamento a existência

de uma unidade para o atendimento de grupos em visitas guiadas, muito menos de uma equipe para o planejamento de um programa educativo, o que reforça que o atendimento era realizado pela mesma equipe do Setor de Pesquisa e Documentação, ou ainda por outros funcionários do Museu. A segunda, em relação às responsabilidades não só do Museu, mas também do Secretário de Educação em Cultura em prover os recursos necessários para o funcionamento do MAC-PR. E, por fim, a perspectiva do diretor Fernando Velloso em relação à qualidade do acervo para atender a funções didáticas:

O Diretor do Museu, Fernando Velloso, reconhece que peças importantes de artistas paranaenses ainda estão faltando, “não permitindo que se estabeleça uma sequência histórica e educacional das artes plásticas no Paraná. No campo paranaense, as principais ausências são Artur Nizio, Gustavo Kopp e João Ghalfi, além de Antonio Mariano de Lima, que foi o primeiro a fundar uma escola artística no Paraná. No âmbito nacional, grandes expoentes ainda estão ausentes, como Portinari, Di Cavalcanti e Djanira, no entanto com o passar do tempo é possível que o Museu consiga adquiri-los. (MUSEU..., 27 jul. 1977)

Portanto, para o diretor do Museu, o uso educacional do acervo era visto em relação à abordagem da história da arte, visando estabelecer uma sequência a partir dos precursores das artes plásticas no estado, chegando aos nomes dos artistas modernos e contemporâneos. Essa perspectiva parece justificar para o diretor do MAC-PR a ausência de um programa educativo, apesar de, nesse período no Brasil, começarem a ser delineados os primeiros setores voltados ao atendimento educativo nos museus de arte. Segundo Sertório (2012, p. 42), na década de 1970, o Departamento de Divulgação do MASP era responsável pelo atendimento do público escolar por meio de monitores, que, com pequenas palestras e projeções de *slides*, explicavam a função do Museu e forneciam informações gerais sobre a instituição. Data desse período a sistematização do Setor de Visitas Guiadas da Pinacoteca do Estado do São Paulo, criada em 1976 durante a gestão de Aracy Amaral e coordenado por Paulo Portella Filho. Segundo Pinheiro (2014, p. 41), o trabalho do setor era desenvolvido em duas linhas: a apreciação estética das obras do acervo e o Curso Laboratório de Desenho.

Mesmo que o MAC-PR não tenha registrado um programa educativo para o atendimento de grupos escolares e que nas considerações de Fernando Velloso o acervo do Museu não atendesse uma abordagem histórica, há indícios de que a função educativa da instituição não era ignorada pelo seu diretor. Segundo Gabre

(2011, p. 56), o Museu Guido Viaro<sup>42</sup> organizou em 1978 dois cursos de formação para professores de educação artística, que ocorriam sob o formato de ciclo de palestras, das quais Fernando Velloso participou como palestrante. Em 1978, Velloso participou do I Curso para Professores de Educação Artística, realizado de 13 a 17 de fevereiro, com a palestra “Os Museus e sua importância como Fonte de Cultura e Pesquisa Escolar” (JAIR ..., 25 jan. 1978), o que certamente nos indica que, mesmo com um acervo com lacunas para abordar a história da arte, as possibilidades educativas do museu não eram ignoradas.

Nos anos seguintes a 1975, não foram localizados registros produzidos pelo MAC-PR sobre as visitas guiadas para grupos escolares. Essas atividades voltaram a ser encontradas em recortes de artigos de jornal alguns anos depois, em 1979, quando um programa da recém-criada Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte do Paraná (SECE), em convênio com a Secretaria de Estado da Educação (SEED), organiza o projeto “Vamos ao Museu”, com o objetivo de “mostrar a função dos museus e familiarizar os jovens com as instituições culturais” (VAMOS..., 2 dez. 1979, p. 2). Tendo se iniciado em agosto de 1979 e sendo direcionado para estudantes do 2º Grau, atendendo em dois meses cerca de 2 mil alunos, o projeto foi estendido para o ano seguinte, passando a atender os alunos do 1º Grau (AINDA..., 2 dez. 1979, p. 2).

O projeto, que também era chamado de o “Museu e o Jovem” ou “A criança e o Museu”, consistia na disponibilização de ônibus para levar os estudantes a visitar alguns dos museus do governo do estado, como o Museu Paranaense, o Museu Alfredo Andersen e o Museu de Arte Contemporânea, chegando a atender 4.000 estudantes (PARANÁ, 1980, p. 80). Além disso, era divulgado na imprensa que estudantes receberiam monitores

[...] devidamente preparados para dar explicações aos estudantes, mostrando obras de arte e fazendo com que os mesmos percebam os detalhes, instruindo-os e iniciando-os no assunto. Após receberem essas

---

<sup>42</sup> O Museu Guido Viaro foi criado em 1975, quatro anos após a morte do artista, em parceria com a Prefeitura de Curitiba e com a família do artista, que cedeu 120 obras sob regime de comodato. O Museu foi instalado em prédio na rua São Francisco, 319, e também era orientado pelos princípios do museu vivo, ofertando atividades de pesquisa, produção artística e programas educativos voltados ao atendimento escolar e um teatro de fantoche para crianças, o Programa Museu-Escola e o Projeto Dr. Eureka (GABRE, 2011, p. 53-57). O Museu Guido Viaro funcionou de 1975 a 1995 em parceria com a Prefeitura de Curitiba, quando a família Viaro encerra o contrato de empréstimo das obras devido a problemas de abandono do prédio. O Museu é reaberto por iniciativa da família em 2009, e instalado em um prédio na rua XV de Novembro, 1.348.



informações, os alunos apresentam relatórios, expressando o que sentiram e presenciaram durante a ida ao museu (AINDA..., 2 dez. 1979, p. 2).

Segundo a coluna de Nery Baptista (20 ago. 1979, p. 5), as visitas ocorriam diariamente, em dois horários, recebendo 40 alunos por vez. Não encontramos dados quantitativos sobre a visita apenas do MAC-PR, mas com base nessas informações de Baptista, podemos estimar que eram recebidos cerca de 80 alunos por dia, o que em uma semana de visita já ultrapassava o número de alunos atendidos apenas no ano de 1974. O programa da SECE e da SEED também foi citado na coluna de Aurélio Benitez (9 set. 1979, p. 33), dando ênfase ao acervo do MAC-PR e ao trabalho de Fernando Velloso:

Aliás, devemos lembrar ainda que essa entidade cultural tem sido bastante visitada no projeto denominado o Museu e o Jovem, que é uma realização da Secretaria da Cultura e do Esporte. Dentro desse projeto, estudantes de colégios de Curitiba são levados a visitar museus da cidade. E no MAC é que existe o acervo mais representativo das artes plásticas modernas do Brasil. Daí sua grande importância dentro desta realização. Também cabe frisar que graças ao seu diretor Fernando Velloso, que é elemento ligado às artes desde a década de 50, o Museu de Arte Contemporânea tem um corpo de funcionários capacitados a orientar as visitas de estudantes (BENITEZ, 9 set. 1979, p. 33)

Ao contrário das atividades de 1971 a 1975, que apenas apresentaram dados quantitativos, em relação às visitas monitoradas do programa Vamos ao Museu, foram localizados dois trechos sobre a experiência dos estudantes, publicados no jornal *Diário da Tarde*, possivelmente retirados dos relatórios que deveriam ser produzidos pelos alunos. Não podemos afirmar se esses trechos são da mesma pessoa ou de alunos diferentes, mas o primeiro deles, sem identificação de seu autor, traz uma descrição de uma obra:

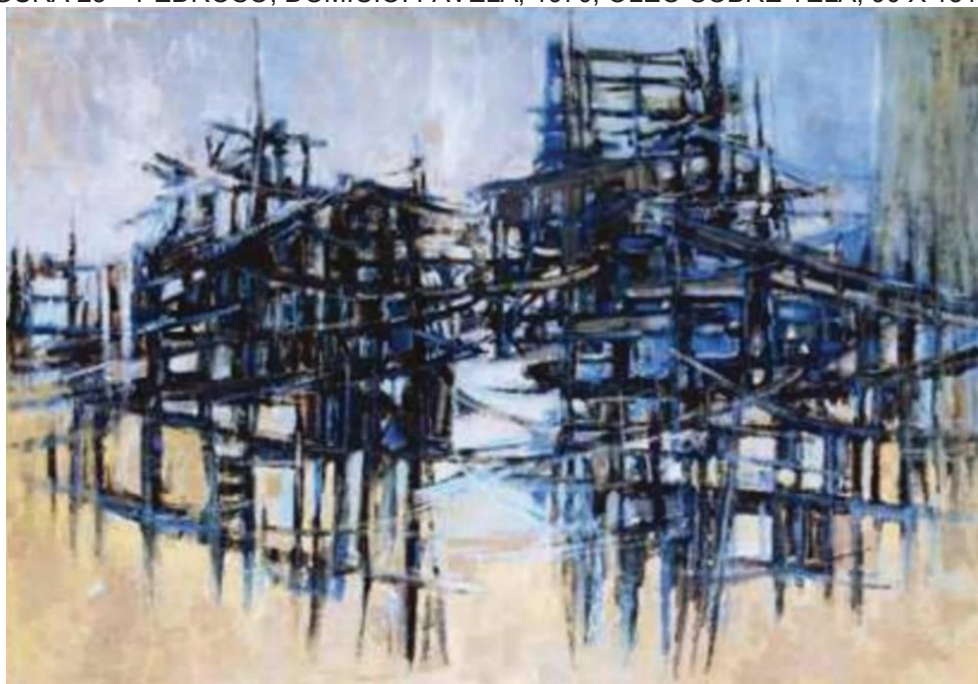
Casas unidas sem nenhuma separação sobem o morro e refletem a sua pobreza em uma água azul esvoaçadas (AINDA..., 2 dez. 1979, p. 2).

O segundo trecho, identificado como de uma aluna do Colégio da Polícia Militar, traz outros aspectos sobre a experiência que a visita a um museu pode causar:

O seu nome era “Favela”, entretanto, não entendia o porquê do nome. Voltamos à escola e a curiosidade não saía da minha cabeça, então voltei ao museu e sozinha notei todos os detalhes, cores, observei-o de todos os ângulos e consegui ver o que transmitia a aquela tela (AINDA..., 2 dez. 1979, p. 2).

O artigo no *Diário da Tarde* não informa qual museu os alunos visitaram, mas, pela descrição da obra e por seu título, os estudantes estão falando sobre o quadro “Favela” (figura 23) do artista paranaense Domício Pedroso, obra premiada no 27º Salão Paranaense e que pertence ao acervo do MAC-PR, portanto é provável que esses estudantes tenham visitado esse museu durante uma exibição da coleção do acervo.

FIGURA 23 – PEDROSO, DOMÍCIO. FAVELA, 1970, ÓLEO SOBRE TELA, 90 X 131 CM



Fonte: Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Com base nessas experiências descritas pelos alunos, podemos estimar como as monitorias eram realizadas. A primeira frase, mais descritiva, sugere uma obra figurativa. Entretanto, ao confrontarmos a frase com a imagem da obra, o aluno demonstra que compreendeu que as formas no quadro de Domício Pedroso, compostas pelo entrecruzamento das linhas e pela sobreposição de camadas de tintas, são uma forma de representação para as construções habitacionais irregulares das favelas, que se sobrepõem umas às outras. Já a segunda frase, da estudante do Colégio Militar, mostra que, na primeira visita ao museu, a imagem não foi compreendida pela aluna, fazendo com que ela voltasse para apreciar a obra sozinha. Depois de uma segunda observação, mais atenta aos detalhes, foi que aluna compreendeu melhor o que a tela transmitia a ela.

Não podemos afirmar que os trechos apresentados são de alunos diferentes, ou partem de uma mesma pessoa, mas as duas interpretações podem sugerir que a

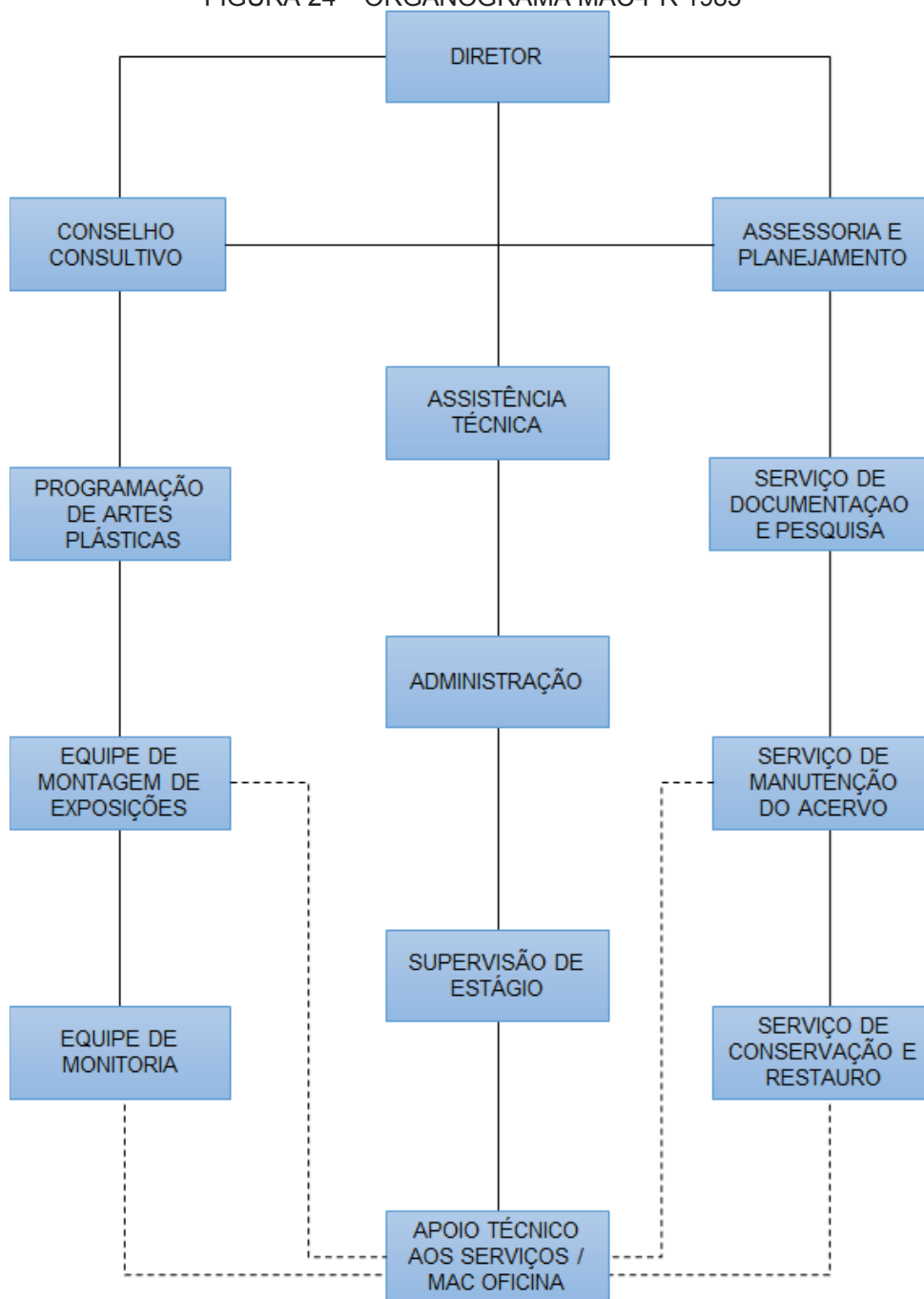
maneira como os monitores conduziram a visita permitiu que os estudantes construíssem o significado da obra baseados em sua experiência e visão próprias, e não somente por meio das informações apresentadas pelos monitores. Caso contrário, se os monitores apenas explicassem que o quadro é uma representação a caminho da abstração sobre as favelas, haveria a tendência de os depoimentos serem muito semelhantes entre si, o que não deixaria lacunas e curiosidades para que, assim, o aluno retornasse ao museu.

O projeto Vamos ao Museu, da SECE e da SEED, demonstrou a diferença e a potencialização que ganhou os serviços educativos dos MAC-PR, ao implantar de forma integrada com os museus, um sistema diário de visitação escolar. Ainda que o projeto Vamos ao Museu abranja um curto período tempo, ele é um contraponto às ações desenvolvidas apenas pelo Setor de Monitoria do MAC-PR no anos de 1974 e 1975, mostrando-nos que, quando o Estado fornece as condições mínimas para a Educação e para a Cultura (no caso, o fornecimento de ônibus para o transporte dos estudantes e a interlocução entre escolas e museus), o alcance da função educativa do museu é ampliada.

Adentrando nos anos 1980 e na gestão de Mariza Bertoli (1983-1984), ainda não foram localizados documentos referentes ao atendimento de visitas escolares. Conforme mencionado, Bertoli permaneceu por um curto período da gestão do MAC-PR e deu ênfase a adequar o quadro funcional da instituição e atender às demandas de manutenção e conservação do acervo, produzindo o Livro de Registro do Acervo e climatizando algumas salas. Dentre suas ações, Bertoli também apresentou um novo organograma do MAC-PR (figura 24), com importantes alterações em relação ao primeiro, proposto por Fernando Velloso quando criou o Museu (figura 11).

A maioria dos Setores do MAC-PR foram mantidos, mas nos chamou a atenção a exclusão do Setor de Ateliês e a inclusão das unidades Equipe de Monitoria e Supervisão de Estágio. Essas mudanças podem indicar o reconhecimento dos serviços de atendimento de visita guiadas como atividade do Museu que requer equipe própria, bem como a contratação de estagiários para desenvolver essas e outras atividades.

FIGURA 24 – ORGANOGRAMA MAC-PR 1983



Fonte: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1983

Em matéria de Adalice Araújo (18 mar. 1984), publicada na *Gazeta do Povo*, com o afastamento de Mariza Bertoli já anunciado, a crítica de arte elogia a programação que a diretoria estava programando para aquele ano no MAC-PR. Entre ações para aproveitar os espaços do Museu e dedicar o espaço sob o auditório e a garagem para Criação do Espaço Alternativo no MAC voltado para propostas de ocupação e manifestações artísticas independentes do projeto museógrafo do prédio

principal, destacamos a proposta de Bertoli em alinhar o Projeto Museológico e Museográfico com “treinamento de pessoal para monitoria, elaboração de cartelas indicativas, implantação de programas de sondagem de opinião pública e sonorização” (ARAÚJO, 18 mar. 1984).

A projeção de Bertoli em consolidar a preparação dos monitores com o projeto Museológico do MAC-PR indicava o amadurecimento da função educativa do Museu ao disponibilizar “cartela indicativas”, provavelmente com informações sobre a obras em exposição, e ainda mirava o aprofundamento das pesquisas sobre o público visitante.

Com o afastamento de Marisa Bertoli da direção, a programação elaborada para o MAC-PR no ano de 1984 não teve continuidade, e a indicação de sua sucessora foi criticada pela Associação Profissional dos Artistas Plásticos do Paraná (APAP). O Secretário de Cultura e Esporte, Fernando Ghignone, e o governador do Paraná, José Richa, consideraram a nomeação de Sandra Helena Larsen, proprietária de uma galeria de arte, a Sh-316, para a direção do MAC-PR. Segundo Millarch (24 mai. 1984), o fato causou revolta nos artistas e intelectuais, que se mobilizaram por meio da APAP, criticando a escolha de uma *marchand* ligada ao mercado da arte, sem especialização na área das artes plásticas, como recomendava o Regimento do MAC-PR. O jornalista ainda ressaltava a escolha de José Richa, sem consultar a comunidade artística representada pela APAP, como contrária ao seu discurso de governo, e reafirmava a necessidade de diálogo com a comunidade artística: “como o governador peemedebista tanto fala em ‘participação’ é de se esperar que ao menos ouça o que os mais legítimos representantes dos artistas tem a dizer a respeito” (MILLARCH, 24 mai. 1984).

A solução encontrada foi a elaboração de uma lista triplíce com indicações de nomes escolhidos pela APAP em assembleia, considerada uma forma “democrática, justa e coerente” para a nomeação do próximo diretor do MAC-PR (MILLARCH, 24 mai. 1984). Concorrendo ao cargo com os artistas Ronald Simon e Eduardo Nascimento, Elizabeth Tilton foi indicada para a direção do Museu pelo secretário Fernando Ghignone, coincidindo com a escolha da APAP firmada em eleição na qual a artista obteve a maioria dos votos (MILLARCH, 31 mai. 1984, p. 13; DEPOIS..., 6 jun. 1984, p. 10).

Como diretora no MAC-PR, Elizabeth Tilton desenvolveu projetos que visavam maior aproximação do MAC-PR com a comunidade artística, como o

“Levantamento da Produção Artística do Estado”, que realizava o cadastro de artistas de todas as regiões Paraná, e o projeto “Quarta-Feira no MAC”, um programa de palestras e debates voltado para estudantes, professores e público em geral (BAPTISTA, 2006, p. 21-22). Além da comunidade artística, Tilton procurou direcionar projetos para o atendimento de crianças e escolares, como o “Artista Plástico no Centro Juvenil” em 1984, e depois sua ampliação, o “Artista Plástico e Criança” (1984-1987), ambos voltados para a interação entre artista e crianças, por meio de um curso ministrado pelo artista seguida pela exposição dos trabalhos no próprio MAC-PR. Além deles, também foram promovidos os projetos “Modelo Vivo”, um ateliê livre de desenho voltado para o público adulto, e o projeto “Escolar se encontra no MAC”, voltado à divulgação da programação do Museu para as instituições de ensino do 1º grau à universidade, e a sistematização de visitas guiadas com monitores às exposições do museu em caráter paradidático (BAPTISTA, 2006, p. 22-23).

Diante disso, fica evidente que, a partir de 1983, com o governo José Richa, uma nova conjuntura política foi delineada. O chamado à liberdade de expressão e participação popular nas decisões do governo bem como o acesso aos bens culturais impulsionaram novos programas de ação para o MAC-PR. A gestão de Mariza Bertoli, apesar de interrompida, começou a dar os primeiros passos em direção a uma nova fase do Museu, que se estende pelas gestões seguintes.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A orientação museológica do museu vivo na qual o Museu de Arte Contemporânea do Paraná se fundamentou fazia parte de uma retórica autoritária sobre as instituições museológicas do século XX e por elas utilizada como estratégia de afirmação de novos significados e formas de atuação. Autoritária, porque essa orientação se posicionava contrária às concepções de museu que se dedicavam apenas às práticas de conservação e estudo do acervo, limitando seu público a especialistas, e qualificando estes museus sob os termos de *museu depósito*, *museu conservatório*, *museu tumular*, que carregavam adjetivos que dificilmente seriam admitidos como positivos ou orientadores das instituições.

A expressão *museu tradicional*, corrente no período, fazia referência à própria história da instituição e aos diferentes significados que lhe foram atribuídos: *templo*, em referência à origem da palavra na mitologia grega; *depósitos*, para criticar a simples reunião de objetos sem qualquer critério na disposição e apresentação do acervo; *sarcófagos*, como urnas funerárias que guardam objetos deslocados da realidade dos visitantes. Os primeiros passos em direção à dinamização dos museus, e não apenas à simples abertura de suas portas ao público, foi consolidada pelos museus americanos no começo do século XX, ao incorporarem em sua programação eventos para atrair o público, como concertos musicais e ciclos de debates, ou ainda a oferta de serviços educacionais para atender estudantes de todos os níveis, e não apenas universitários vinculados a cursos de arte.

Porém, a transformação pela qual passaram os museus de arte envolveu principalmente uma mudança na abordagem dada aos critérios de seleção para composição do acervo, aos modos de exibição das obras de arte e as ofertas de atividades ao público. Impulsionados pela criação do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em 1929, novos museus de arte surgiram com a finalidade não só de compor um acervo, mas também de difundir a arte moderna e educar o público para sua compreensão. Dentre as medidas, estava a mudança no modo de exibição das obras, que passavam a seguir os critérios de apreciação ao instaurar um ambiente tido como neutro, que previa um espaçamento mínimo entre as obras que não permitisse a interferência de uma na outra. Além disso, passou-se a defender a realização de mostras temporárias do acervo e de artistas em plena produção, trazendo sempre novidades aos museus, bem como a oferta de atividades para o

público, como cursos de arte para adultos e crianças, palestras e organização dos serviços de monitoria.

Outro aspecto de importância para a reformulação do papel dos museus na sociedade foi a especialização da área em um campo disciplinar de estudos, a museologia, e a profissionalização da área, que culminaram na criação do Conselho Internacional dos Museus (ICOM) em 1946, junto à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Os encontros promovidos por essas duas organizações foram responsáveis por reunir os profissionais de museus de todo o mundo para a definição do conceito de museu e de parâmetros de atuação e funcionamento. Como parte integrante do ICOM, o Comitê Internacional de Arte Moderna (CIMAM) reunia os principais diretores e representantes dos museus de arte moderna do mundo para debater os desafios da instituição frente às dificuldades encontradas em relação ao público e às mudanças do campo artístico. No final da década de 1960, o conceito de museu como instituição dedicada meramente a exposições voltava a ser tema de debate, e o museu vivo passava a ganhar a conotação de laboratório de experiências para as novas práticas artísticas.

No Brasil, os museus de arte moderna criados no final da década 1940 seguiram a proposta de museu vivo representada pelo MoMA. Não obstante, a proposta de um museu dinâmico e mais próximo da comunidade artística e do público em geral manteve-se em pauta nas discussões promovidas pela Associação de Museus de Arte do Brasil (AMAB), organização criada pelo historiador e diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, Walter Zanini, que transitava pelos eventos internacionais do CIMAM e compartilhava dos interesses em transformar os museus de arte em centros de experimentação artística e instrumentos de comunicação fundamentais para o desenvolvimento cultural.

No contexto dos encontros da AMAB, os paranaenses Ennio Marques Ferreira e Fernando Velloso, principais articuladores para a criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, encontraram apoio para defender a criação da instituição no estado, tendo em vista as sucessivas tentativas anteriores nesse sentido. No final da década 1950, a relação desses artistas e gestores culturais com o Movimento de Renovação já apontava para a necessidade de um espaço adequado para exposições de arte, tanto em relação às condições físicas de exibição quanto aos formatos dos eventos e critérios de seleção. Assumindo cargos de administração pública no Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura, Ferreira e Velloso

engendraram projetos de atualização e modernização das artes plásticas no estado, os quais culminaram na criação de um museu de arte, iniciativa que fazia parte de suas aspirações.

Com a criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, concebido a partir das bases discutidas nos Colóquios da AMAB e tendo como referência a atuação de Walter Zanini no MAC-USP, delineava-se um museu que unia a função histórica de conservação e exibição de um patrimônio artístico paranaense à promoção e à divulgação da arte contemporânea por meio do intercâmbio entre instituições e serviços prestados aos artistas plásticos em formato de ateliês livres, conferindo, dessa forma, a dinamização necessária ao museu vivo. Entretanto, a proposta conceitual do MAC-PR e suas possibilidades de concretização foram tensionadas pelas condições físicas e econômicas da instituição.

Diferente do que ocorreu com o MoMA e com o MASP em São Paulo, que, após um período em sedes provisórias, tiveram seus edifícios projetados de acordo com a concepção e funcionalidade idealizadas, não fazia parte do projeto do governo do Paraná a construção de uma sede projetada para ser um museu de arte. As sedes que o MAC-PR ocupou no período investigado, edifícios projetados originalmente para servirem como residência ou repartição pública do estado, foram as soluções encontradas pelo seu diretor Fernando Velloso como forma de concretização de seu projeto de Museu. Adaptadas às funções de um museu, as reformas seguiram os preceitos da galeria de arte moderna, mas os espaços não comportavam todas as atividades planejadas pelo MAC-PR, tais como a disponibilização de ateliês e o espaço para realização de cursos.

Ainda assim, o MAC-PR conseguiu contornar algumas das dificuldades e, pouco a pouco, passou a desenvolver atividades que, de alguma forma, ampliavam o público visitante ou convidava-o a uma participação mais ativa. As exposições de arte foram os principais meios de difusão do conhecimento produzido e autorizado pelo MAC-PR, tendo oscilado entre mostras de rodízio do acervo ou temporárias, realizadas em sua sede e em outras cidades, inclusive de outros estados. As exposições buscavam atender a critérios de rotatividade e variedade, alternando-se entre individuais, coletivas e históricas, o que conferiu dinamização à programação do MAC-PR.

Como forma de abrir o Museu às experimentações artísticas, a parceria entre o MAC-PR e os Encontros de Arte Moderna produziu os principais eventos em que a

instituição conseguiu superar o caráter meramente expositivo e assumir a função de laboratório de experiências, permitindo inclusive propostas que questionavam os limites impostos pelos museus. Entretanto, concentradas nas fases iniciais do MAC-PR, essas atividades não tiveram continuidade pela direção depois do encerramento dos referidos Encontros. Por outro lado, a direção de Fernando Velloso passou a receber no Museu eventos de lançamentos de livros, que, paralelos à realização das exposições, se firmaram como novas oportunidades de interação entre artistas, autores e público.

A consolidação do MAC-PR em sua nova sede, localizada em uma região central da cidade, representou não só a possibilidade de mais espaço para a exibição e ampliação do acervo, mas também atingiu um número maior de público, para além das pessoas especializadas no campo da arte. Próximo a pontos de ônibus e instituições escolares, o MAC-PR passou a ser frequentado principalmente por estudantes, o que gerou a demanda pela criação de um serviço de atendimento, o Setor de Monitoria, criado como subsetor de Pesquisa e Documentação. Apesar de essa frente de trabalho não compor oficialmente o projeto do Museu, não constando em seu regulamento e não apresentando um programa sistematizado de orientação e treinamento de monitores, os documentos da época que tratavam do cotidiano e da pesquisa do público do MAC-PR evidenciaram uma demanda das escolas de 1º e 2º graus pela visita às exposições registradas em 1974 e 1975. Também fez parte desse contexto a obrigatoriedade do ensino da arte com a Lei n. 5.692/71, que instituiu a Educação Artística nos currículos de 1º e 2º graus, bem como na formação do professor especialista, o que pode ter causado o interesse das instituições escolares em visitarem o MAC-PR.

Esse serviço de monitoria para o atendimento de escolas demonstrou ter sido impulsionado em 1979 pelo projeto Vamos ao Museu, da Secretaria de Estado da Cultura e Esporte e da Secretaria de Estado da Educação, com a diferença de que agora os museus e as escolas contavam com o apoio do Estado ao fazer a interlocução entre as instituições e fornecer o transporte gratuito, sanando uma das dificuldades em realizar esse tipo de atividade. Com base nos relatos veiculados na imprensa, pode-se constatar que no período havia um trabalho da direção do MAC-PR na capacitação dos funcionários do MAC-PR para a realização de monitorias, e observando o relato dos alunos, estes eram incentivados a apreciar e interpretar a obra de arte.

Com a chegada de Marisa Bertoli à chefia do Museu, em 1983, foram dados os primeiros passos em direção a uma nova fase do Museu, com propostas alinhadas às políticas culturais delineadas pelo novo governo. Entretanto, ainda durante sua gestão, Bertoli indicava, por meio da composição no organograma no MAC-PR, que a proposta inicial de oferta de Serviços de Ateliês para artistas cedia lugar a outras unidades administrativas do museu, entre elas a formação de uma Equipe de Monitoria, o que pode ser considerado um indicativo da consolidação das práticas educativas voltadas para a aprendizagem por meio da apreciação das obras de arte, bem como ao atendimento do público escolar.

Cabe ressaltar outras análises possíveis em investigações futuras. As exposições de arte promovidas do MAC-PR, e o seu conjunto de obras, catálogos e livros de assinatura de visitantes podem se constituir em importantes fontes para o estudo acerca das narrativas sobre a arte e a história da arte construídas ou apresentadas pelo Museu, identificando que tipo de conhecimentos especificamente essa instituição estava produzindo e difundindo. Ademais, apontamos o período que segue no MAC-PR, a partir de 1984, com o desenvolvimento de projetos educativos sistematizados durante a gestão de Elizabeth Tilton, e o seguimento dado às ações educativas na gestão de Adalice Araújo, com a criação do Núcleo de Arte Educação. Uma análise prévia da documentação desse período nos indica que a ideia de museu vivo não só se manteve em pauta, mas tomou dimensões ampliadas em relação às ações por nós investigadas.

Por fim, ressalta-se que o conceito de museu vivo se manteve como uma orientação museológica para a atuação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná no período de 1970 a 1983, e que esse conceito carregava um componente que reforçava a função educativa dos museus para diferentes tipos de públicos, gerando uma demanda pela proposição de cursos, oficinas, palestras e pelo serviço de visitas guiadas. Todavia, observa-se que a inexistência e a desobrigação do Estado em elaborar um plano de políticas culturais que atendesse a essas demandas dificultavam a concretização dessas práticas, que ocorriam de maneira esporádica, e muitas vezes dependia dos esforços dos agentes culturais, diretores e funcionários e da parceria com outras instituições.

## FONTES

### ANAIS E DOCUMENTOS DE COLÓQUIOS, SEMINÁRIOS, CONGRESSOS

AMAB. **Boletim Informativo n. 3**, 10 set. 1968. São Paulo, 1968. 2p. Encadernado 1º, 2º e 3º Colóquios de Museus de Artes do Brasil. Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR.

AMICOM (BR). Conclusões do 1º Seminário Brasileiro de Análise do Comportamento do Visitante no Museu. Boletim da AMICOM-BR. **Anais do 1º Seminário Comportamento do Visitante no Museu**, ano I, 1975. Cópia datilografada. Encadernado 1º Seminário comportamento do visitante no museu. 1975. Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR.

AMICOM (BR); REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA. **Informe sobre o 1º Seminário sobre Comportamento do Visitante no Museu**. Rio de Janeiro, (s/d). Encadernado 1º Seminário Comportamento do Visitante no Museu, 1975. Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR.

FERREIRA, Ennio Marques. O Salão Nacional de Arte Moderna e a descentralização das atividades culturais do MEC. I Colóquio de Dirigentes de Museus, São Paulo, SP, 1966. **Anais do I Colóquio de Dirigentes de Museus**, Curitiba, 1966. Encadernado 1º, 2º e 3º Colóquios de Museus de Artes do Brasil. Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR.

MORAIS, Frederico. Plano-Piloto da Futura Cidade Lúdica. IV Colóquio de Dirigentes de Museus, Belo Horizonte, MG, 1969. **Anais do IV Colóquio de Dirigentes de Museus**, Curitiba, 1969. Encadernado IV Colóquios de Museus de Artes do Brasil. Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Boletim de Informações n. 69**, 10 dez. 1966. Encadernado 1º, 2º, 3º Colóquios de Museus de Arte do Brasil. 1966-1968. Setor de Pesquisa e Documentação do Paraná.

ZANINI, Walter. **Introversão, extroversão do Museu de Arte**. IV Colóquio de Dirigentes de Museus, Belo Horizonte, MG, 1969. **Anais do IV Colóquio de Dirigentes de Museus**, Curitiba, 1969. Encadernado IV Colóquios de Museus de Artes do Brasil. Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR.

### ARTIGOS DE JORNAIS E PERIÓDICOS

AINDA o Projeto Vamos ao Museu. **Diário da Tarde**, Curitiba, 2 dez. 1979, p. 2.

ARAÚJO, Adalice. A excelente programação de 84 para o Museu de Arte Contemporânea do Paraná. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 18 mar. 1984, p. 33.

\_\_\_\_\_. Associação Profissional do Artistas Plásticos do Paraná reclama o seu direito de opinar. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 15 abr. 1984, p. 29.



\_\_\_\_\_. Individual de Alberto Massuda no Banco Nacional. A peça do pão no Museu de Arte Contemporânea. Homenagem à Marcel Duchamp. **Diário do Paraná**. Curitiba, 1 set. 1974. Terceiro caderno, p. 11.

\_\_\_\_\_. O “happening” de 72. **Diário do Paraná**. Curitiba, 9 abr. 1972. Terceiro caderno, p. 4.

\_\_\_\_\_. O V Colóquio de Museus de Arte do Brasil. **Diário do Paraná**, Curitiba, 5 nov. 1970. 1º Caderno, p. 8.

ARTE Contemporânea tem agora seu museu. **Estado do Paraná**, Curitiba, 13 mar.1970, p. 1.

BAPTISTA, Nery. A escola vai ao museu. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 20 ago. 1979, p. 5.

BARDI, Pietro Maria. An educational experiment at the Museu de Arte, São Paulo. **Museum: Museums and Education**, v. I, n. 3/4, p. 142-212, 1948. Disponível em:  
<<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127421?posInSet=1&queryId=3e800907-61ee-4afb-a76d-de7a7a5a4332>>. Acesso em: 15 maio 2018.

BELLO, Diogo. Pintura já era. **Aldeia**, Curitiba, 15 a 30 jun. 1971.

BENITEZ, Aurélio. Aldir Mendes expõe no MAC. **O Estado do Paraná**. 9 set 1979, p.33

DEPOIS da votação, indicada a nova diretora para o MAC. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 6 jun. 1984, p. 10.

DIRETORES do Guaíra e Museu tomam posse. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 mar. 1970, p. 4.

É O PARANÁ do novo Brasil. Governo Emílio Gomes. **Folha de Londrina**, Londrina, 14 nov. 1974. Caderno Especial. p. 1-15.

EM CURITIBA, três museus com muitos problemas, **Diário da Tarde**, Curitiba, 3 abr. 1973, p. 10.

EM POUCAS LINHAS, **Diário do Paraná**, Curitiba, 8 abr. 1971. Primeiro Caderno, p. 3.

FRANCIOSI, Eddy. Os Virmond. **Diário do Paraná**, Curitiba, 7 ago. 1976. 1º Caderno, p. 2.

GARAPA ganha *status*. **Diário do Paraná**, Curitiba, 20 mar. 1981. 1º Caderno, p. 7.

GEMAEL, Rosirene. NO MUSEU de Arte Contemporânea do Paraná, **Folha de Londrina**. Londrina, 11 ago. 1974. Caderno 2, p. 6.

JAIR Mendes, um dos palestristas. **Diário do Paraná**. Curitiba, 25 jan. 1978. Caderno 2, p. 7.

JELINEK, Jan. Museums and the world of today. International council of museums. **ICOM News**. Bulletin d'information du Conseil international des musées. Edition française. v. 23, n. 1. mar., 1970. p. 38-40. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6560737h/f7.image>>. Acesso em: 1 out. 2018.

MAC muda para nova sede em breve, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 mar.1974, p. 7.

MILLARCH, Aramis. Crise no Mac. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 mar. 1984, p. 13.

\_\_\_\_\_. MAC, direção e ajuda que os outros trazem. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 31 mai. 1984, p. 13.

\_\_\_\_\_. Uma *marchand* no MAC faz artistas revoltarem-se. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 24 mai. 1984.

MUSEU de arte agora bem mais contemporâneo. **O Estado do Paraná**, Curitiba. 14 mai. 1974, p. 14.

MUSEU de Arte Contemporânea concretiza sonho de 50 anos. **Diário do Paraná**. Curitiba, 8 nov. 1970. 1º Caderno, p. 10.

MUSEU enfrenta muitas dificuldades. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 24 fev.1979, p. 5.

MUSEU incrementa arte paranaense. **Gazeta do Povo**. 27 jul. 1977, p. 14.

MUSEU de Arte vai abrir em setembro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 18 mar. 1970.

MUSEUS realizam seu III Colóquio. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 set. 1968, p. 10.

MUSEUS são sempre uma atração. **Gazeta do Povo**, 19 set. 1977, p. 4

NEY Braga cria museu. **Diário do Paraná**. Curitiba, 28 jun. 1974. Caderno 1, p. 9.

NO MACP. **Diário da Tarde**, Curitiba, 5 mai. 1983, p. 5.

PAULO cria Museu de Arte. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 mar. 1970, p. 1.

PINTORES exaltados arrancaram seus quadros (à força) do Salão. **Diário do Paraná**, Curitiba, 21 dez. 1957. 1º Caderno, p. 7.

PIQUIRI, M. de. O desconhecido Museu de Arte Contemporânea. **Diário Popular**, Curitiba. 28 e 29 dez. 1975, p. 3.

PUBLIC Attitudes Toward Modern Art. **Museum**, v. XXII, n. 3/4, p. 125-180, 1969 Disponível em:

<<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127367?posInSet=1&queryId=00263e67-7ff8-4b9b-acd3-55ae8835d592>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

QUEM projetou? **Diário do Paraná**, Curitiba, 20 mar. 1974. Enfoque, 1º Caderno, p. 6.

REVOLTADOS os pintores do Paraná. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 21 dez. 1957.

ROTEIRO de Curitiba para principiantes, **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 de set. 1977, p. 14.

SAIBA onde votar no dia 15. **Diário do Paraná**, Curitiba, 7 nov. 1974. 2º Caderno, Bairros, p. 5.

SAIBA onde votar no dia 15. **Diário do Paraná**, Curitiba, 8 nov. 1974. 2º Caderno, Bairros, p. 5.

SAIBA onde votar no dia 15. **Diário do Paraná**, Curitiba, 9 nov. 1974. 2º Caderno, Bairros, p. 5.

SAIBA onde votar no dia 15. **Diário do Paraná**, Curitiba, 10 nov. 1974. 2º Caderno, Bairros, p. 5.

SOARES, Rachel. MAC 77: paranaense não entra. **Diário do Paraná**. Curitiba 3 mar. 1977. Anexo, p. 2.

TRINTA e cinco telas de pintores famosos em exposição na Biblioteca. **Diário do Paraná**: órgão dos *Diários Associados*. Curitiba, 20 ago. 1957, p. 7.

VÁ AO MUSEU de Arte ver “Possível Poesia”, de Márcia Constantino. **Diário do Paraná**, Curitiba, 25 abr. 1971. 1º Caderno, p. 11.

VAMOS ao Museu. **Diário da Tarde**, Curitiba, 2 dez. 1979, p. 2.

#### BILHETES, CARTAS, DOCUMENTOS INSTITUCIONAIS MANUSCRITOS

CARTA encaminhada ao diretor do Departamento de Cultura, Guido Arzua, assinada pelos artistas Loio-Pérsio, Ennio Marques Ferreira, Fernando Velloso, entre outros. Curitiba, 20 dez. 1957. Encadernado do Salão Paranaense de 1957. Setor de Pesquisa do MAC/PR.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Carta encaminhada ao Secretário de Educação e Cultura do Paraná, recomenda a criação do Museu de Arte do Estado do Paraná**. Assinada por Pietro Maria Bardi, Walter Zanini, Ulpiano Menezes, entre outros. São Paulo, 28 set. 1966. Encadernado Criação do MAC/PR 1966-1970. Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA E DO ESPORTE. Coordenadoria de Patrimônio Cultural. **Bilhete da Coordenadora de Patrimônio Cultural**, Dinorah, para Ivany Moreira, chefe do Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR.

Solicita número de exposições e de visitantes entre o ano de 1970 a 1978. [1978?]. Documento manuscrito. Encadernado Documentos Diversos 1978/ Nosso Cinema/Israel Brum/As Crianças Deste Mundo. 1978. Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR.

## CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO E ACERVOS

BINI, Fernando A. F. Os Encontros de Arte Moderna, os conceitualismos no Paraná: A explosão criativa dos anos 70 e o Museu de Arte Contemporânea. In: **Mostra do Acervo Os Encontros de Arte Moderna, os conceitualismos no Paraná**. Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Curitiba, 2011.

MACHADO, Lourival Gomes. "Introdução". In **I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951, p.14-15 (catálogo de exposição)

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ (MAC-PR). **Catálogo Geral do Acervo do MAC**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2009.

## DOCUMENTOS INSTITUCIONAIS

COLÉGIO ESTADUAL DOM ÁTTICO EUSÉBIO DA ROCHA. **Projeto Político Pedagógico**. Curitiba: Colégio Estadual Dom Áttico Eusébio da Rocha, [2009?]. Disponível em: <<http://www.ctaatticorocha.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=10>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

COLÉGIO ESTADUAL EMÍLIO DE MENEZES. Apresentação. **Secretaria de Educação do Paraná**, [200?]. Disponível em: <<http://www.ctaemiliomenezes.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

COLÉGIO ESTADUAL GUIDO STRAUB. **Projeto Político Pedagógico**. Curitiba: Colégio Estadual Guido Straub, 2010. Disponível em: <<http://www.ctaguidostraube.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=7>>. Acesso em: 15 dez 2018.

COLÉGIO ESTADUAL SÃO PAULO APOSTOLO – EFM. **Projeto Político Pedagógico**. Curitiba: Colégio Estadual São Paulo Apóstolo, [200?]. Disponível em: <<http://www.ctaspauloapostolo.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=7>>. Acesso em: 15 dez 2018.

COLÉGIO ESTADUAL VÍTOR DO AMARAL. **Projeto Político Pedagógico**. Curitiba: Colégio Estadual Vítor do Amaral, 2009. Disponível em: <<http://www.ctavictoramamaral.seed.pr.gov.br/modules/noticias/>>. Acesso em; 15 dez. 2018.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ (MAC-PR). Setor de Pesquisa e Documentação. **Calendário de Atividades e Relatório de Necessidades**.

Curitiba, 6 maio 1971. 5 p. Cópia mimeografada. Encadernado Inauguração Sede 24 de Maio / Documentos Diversos.

\_\_\_\_\_. **Diretores do MAC-PR de 1970 a 2014.** Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR, abr., 2017.

\_\_\_\_\_. **Estatística – Ano 1977 e Ano 1978.** Curitiba, 1978. 1p. Datilografado. Encadernado Diversos 78/Nosso Cinema/Israel Brum/As crianças deste mundo.

\_\_\_\_\_. **Estatística – Visitas 1974.** Curitiba, 1974a. 1p. Datilografado. Encadernado Promoções Encadernado Promoções v. 1, 1974

\_\_\_\_\_. **Estatística dos visitantes ao Museu de Arte Contemporânea do Paraná – 1977.** Curitiba: MAC-PR, 1977. 1p. Datilografado. Encadernado Diversos 77/Loio-Pérsio/Foto-realismo/Rumo ao Paraíso.

\_\_\_\_\_. **Estatística dos visitantes ao Museu de Arte Contemporânea do Paraná – 1979.** Curitiba: MAC-PR, 1979. 1p. Datilografado. Encadernado Diversos, 1979.

\_\_\_\_\_. **Estatística dos visitantes nas Exposições Temporárias- 1976.** Curitiba: MAC-PR, 1976. Tabela manuscrita. Encadernado Documentos Diversos, 1976.

\_\_\_\_\_. **Estatística dos visitantes.** Tabelas de 1979 a 1982. Procedência e Profissões. Curitiba: MAC-PR, [198-]. 1p. Datilografado. Encadernado Diversos, 1979.

\_\_\_\_\_. **Histórico do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.** Curitiba: MAC-PR, 2011. Encadernado espiralado.

\_\_\_\_\_. **Informe de atividades durante o exercício de 1975.** Curitiba: MAC-PR, 1975a, 3 p. Cópia mimeografada. Encadernado Documentos Diversos, 1975.

\_\_\_\_\_. **Organograma do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.** Curitiba, [197-]. Pasta fichero. Decretos de Criação, Regulamentações e Modificações.

\_\_\_\_\_. **Organograma do Museu de Arte Contemporânea do Paraná em 1983.** Curitiba, 1983. Pasta fichero. Decretos de Criação, Regulamentações e Modificações.

\_\_\_\_\_. **Relatório de atividades de setembro de 1975.** Curitiba: MAC-PR, 1975b. 2 p. Cópia mimeografada. Mimeografado. Encadernado MAC/Diversos, 1975.

\_\_\_\_\_. **Relatório de Atividades do ano de 1971.** Curitiba: MAC-PR, 11 jan. 1972. 4 p. Cópia mimeografada. Encadernado Inauguração Sede 24 de Maio/Documentos Diversos, 1971/1972.

\_\_\_\_\_. **Relatório.** Curitiba: MAC-PR, 16 abr. 1975c. 5 p. Cópia mimeografada. Encadernado MAC/Diversos, 1975.

\_\_\_\_\_. **Tabela com o número de exposições e de visitantes entre 1970 a 1978.** Curitiba, [1978?]. 4 p. Datilografado. Encadernado Documentos Diversos 1978 / Nosso Cinema / Israel Brum / As Crianças Deste Mundo, 1978.

\_\_\_\_\_. **Visitantes das Exposições do MAC permanentes e temporárias –** Frequência 1974. Curitiba, 1974c. Tabela manuscrita. Encadernado Promoções v. 1, 1974.

\_\_\_\_\_. **Visitantes das Exposições do MAC permanentes e temporárias –** Procedência 1974. Curitiba, 1974d. Tabela manuscrita. Encadernado Promoções v. 1, 1974.

\_\_\_\_\_. **Visitantes das Exposições do MAC, permanentes e temporárias –** Profissão 1974. Curitiba, 1974e. Tabela manuscrita. Encadernado Promoções Encadernado Promoções v. 1, 1974.

\_\_\_\_\_. **Visitantes das Exposições do MAC, permanentes e temporárias –** Frequência 1975. Curitiba, 1975d. Tabela manuscrita. Encadernado MAC/PR Diversos, 1975.

\_\_\_\_\_. **Visitantes das Exposições do MAC, permanentes e temporárias –** Profissão 1975. Curitiba, 1975e. Tabela manuscrita. Encadernado MAC/PR Diversos, 1975.

\_\_\_\_\_. **Visitantes em grupos de colégios.** Curitiba, 1975f. Tabela manuscrita. Encadernado MAC/PR Diversos, 1975.

\_\_\_\_\_. **Visitantes MAC/1974.** Levantamento Geral. Curitiba, 1974f. Tabela manuscrita. Encadernado Promoções v. 1. 1974.

\_\_\_\_\_. Visitas de Colégios 1974 - em grupo com professor. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ (MAC-PR). **Visitantes das Exposições do MAC, permanentes e temporárias - Procedência.1974.** Curitiba, 1974. Tabela manuscrita. Encadernado Promoções, v. 1. 1974.

\_\_\_\_\_. **Tabelas mensais de profissões e procedência.** Jan.-dez. 1976. Curitiba, 1976b. 24 p. Tabela manuscrita. Encadernado Documentos Diversos, 1976.

\_\_\_\_\_. Setor de Monitora. **Relatório/estatístico 1974.** Curitiba, 1974b. 1 p. Datilografado. Encadernado Promoções v.1, 1974.

PARANÁ. Mensagem governamental. Ações executadas em resposta aos objetivos de incremento e difusão espacial do bem-estar. Curitiba, Arquivo Público do Paraná, 1º de maio 1980.

## ENTREVISTAS, DEPOIMENTOS

VELLOSO, Fernando. Depoimento concedido a João Henrique para o MAC-PR. Curitiba, 7 dez. 1988.



## LEIS E DECRETOS

PARANÁ. Decreto n. 18.447, de 11 de março de 1970. Cria o Museu de Arte Contemporânea do Paraná. **Diário Oficial do Estado do Paraná**, Curitiba, 12 mar.1970a.

PARANÁ. Decreto n. 18.580, de 18 de março de 1970. Regulamenta o Museu de Arte Contemporânea do Paraná. **Diário Oficial do Estado do Paraná**, Curitiba, n. 16, 20 mar.1970b.

## IMAGENS

ÁREA expositiva com escada na sede da rua 24 de Maio. 1 Fotografia, p&b. Encadernado Promoções 1974, v.1. Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR.

CAW, George. **Poetical Museum**. Containing songs and poems on almost every subject mostly from periodical publications. Hawick: Printed and sold by George Caw, 1784. Disponível em: <<https://books.google.com.br/>>. Acesso em: 27 mai 2018.

FACHADA da sede do MAC-PR na rua 24 de Maio. 1974. 1 Fotografia, p&b. Encadernado Promoções 1974, v. .1. Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR.

IMPERATO, Ferrante. di. **Dell'istoria natvrale di Ferrante Imperato napolitano**. Libri XXVIII: nella qvale ordinatamente e tratta della diuersa condition di miniere e pietre: con alcune historie de piante & animali, sin'hora non date in luce. Napoli: Nella stamparia à Porta Reale por Constantino Vitale, 1599. Disponível em: <[https://archive.org/details/gri\\_c00033125008260594](https://archive.org/details/gri_c00033125008260594)>. Acesso em 27 mai 2018.

INSTALAÇÃO inaugural, Museu Solomon R. Guggenheim, Nova York, 21 de outubro de 1959 a 19 de junho de 1960. In: GUGGENHEIM. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/the-frank-lloyd-wright-building#buildinghistory>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

MORSE, Samuel F. B. **Galeria do Louvre**. 1831-1833. Óleo sobre tela, 187,3 x 274,3 cm. Terra Foundation for American Art, Chicago (EUA). Disponível em: <<https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=141923>>. Acesso em 18 mai. 2018.

PEDROSO, Domício. **A Favela**. 1970. Óleo sobre tela, 90 x 131 cm. Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba. Disponível em: <<http://www.mac.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=80&evento=6#menu-galeria>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

SALA expositiva do MAC-PR na rua 24 de Maio. 1974. 1 Fotografia, p&b. Encadernado Promoções 1974, v.1. Setor de Pesquisa e Documentação do MAC-PR.

STRUTH, Thomas. National Gallery 1, 1989. 1 reprodução de fotografia em papel. In: SEROTA, Nicholas. **Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art**. New York (USA): Thames & Hudson, 2000. p. 8.

SUNAMI, Soichi. Fotografia da exposição *Aquisições Recentes*, 25 de outubro de 1949 – 22 de janeiro de 1950. 1 fotografia, p&b. Arquivo Fotográfico do Museu de Arte Moderna de Nova York. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1966>>. Acesso em: 27 out. 2018.

VALENTINI, Michael. B. **Museum Museorum: Natur und Materialien-kammer auch Ost-indianische Sendschreiben und Rapporten**. Frankfurt am Main: In Verlegung Johann David Zunners, 1704-1714. Disponível em: <<http://www.alvin-portal.org/alvin/view.jsf?pid=alvin-record%3A153457&dswid=-1676>>. Acesso em: 27 mai. 2018.

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA PARANAENSE DE LETRAS. **Ennio Marques Ferreira**. Curitiba, 28 dez. 2018. Disponível em: <<http://academiaparanaensedeletras.com.br/ennio-marques-ferreira-1926/>>. Acesso em 23 mai. 2019.

ANTONIO, Ricardo Carneiro. **A escola de arte de Alfredo Andersen: 1902-1962**. 134 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

\_\_\_\_\_. **Arte na educação: o projeto de implantação de escolinhas de arte nas escolas primárias paranaenses (décadas de 1960-1970)**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

\_\_\_\_\_. Ivany Moreira: a arte na educação do indivíduo e da coletividade. In: VIEIRA, Carlos Eduardo; OSINSKI, Dulce Regina Baggio; BENCOSTTA, Marcus Levy Albino (org.). **Intelectuais, modernidade e formação de professores no Paraná**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2015, p. 149-174.

ARAÚJO, Marcelo M.; BRUNO, Maria Cristina O. (Org.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

ARTES NA WEB – Dicionário das Artes Plásticas no Paraná. BERTOLI, M. **Artes na Web**, 24 mar. 2015. Disponível em: <<http://www.artesnaweb.com.br/index.php?pagina=home&abrir=arte&acervo=437>>. Acesso em: 29 mai. 2019.

BAILYN, Bernard. **Education in the forming of American society: needs and opportunities for study**. New York: Vintage Books, 1960.

BALCÃO, Yolanda Ferreira. Organograma: representação gráfica da estrutura. **Revista de Administração de empresas**, v. 5, n. 17, p.107-125. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-75901965000400003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75901965000400003)>. Acesso em: 29 nov. 2018.

BAPTISTA, Vera Regina. B. Viana. **A formação do acervo do museu de arte contemporânea do Paraná**. Monografia (Especialização em Museologia) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **Arte educação no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_. Arte-educação em um museu de arte. **Revista da USP**, v. 2, p. 125-132, jun.-jul. ago. 1989. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25467>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

BASTOS, Maria Helena Camara. Método intuitivo e lições de coisas por Ferdinand Buisson. **História da Educação**, v. 17, n. 39, p. 231-253, set.-dez. 2013.

BEMVENUTI, Alice. **Museus e Educação em Museus: história, metodologias e projetos, com análises de caso Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Niterói e Rio Grande do Sul.** Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. **Gabinete de Obras Máximas e Singulares: Teatro do Mundo I.** Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/gabinete-de-obras-maximas-e-singulares/teatro-do-mundo-i/>>. Acesso em 29 mai. 2019.

BINI, Fernando. **Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor.** Curitiba: F. Bini, 2003.

BITTENCOURT, J. N. Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. In: **Anais do Museu Histórico Nacional.** Rio de Janeiro, v. 28, p. 8-19, 1996.

BREDARIOLLI, R. O lugar da arte no moderno MASP: o museu vivo como mediador entre público e obra. XXIV Colóquio Brasileiro de História da Arte, Belo Horizonte, 2004. **Anais do XXIV Colóquio Brasileiro de História da Arte.** Belo Horizonte, 2004.

BRIGGS, Asa. Briggs. The Study of the History of Education. **History of Education**, v. 1, n. 1, p. 5-22, 1972.

BURKE, Peter. **A escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia.** 2. ed. São Paulo: Ed. da UNESP, 2010.

\_\_\_\_\_. Cultura, tradição e educação. In: GATTI JÚNIOR, D.; PINTASSILGO, J. (Orgs.). **Percursos e desafios da pesquisa e do ensino de história da educação.** Uberlândia: Edufu, 2007, p.13-22.

\_\_\_\_\_. **Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. **Uma história social do conhecimento II: da Enciclopédia à Wikipédia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI.** Edição: 1, Editora FGV, 2009. E-book. Sem paginação.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Escolhas abstratas: arte e política no Paraná (1950-1962).** 128f. Trabalho (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

CARNEIRO, David; VARGAS, Tulio. **História biográfica da república no Paraná.** Curitiba: BANESTADO, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

\_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de Fazer. 22. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

CHAGAS, Mário. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. **Cadernos de Sociomuseologia**, Centro de Estudos de Sociomuseologia, n. 13, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1998.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1988

\_\_\_\_\_. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, abr., 1991.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade: Ed. Da UNESP, 2006.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e Imaginário. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 1997.

COELHO, T. **Usos da cultura**: políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CRUZ, Henrique de Vasconcelos. **Era uma vez, há 60 anos atrás...**: o Brasil e a criação do Conselho Internacional de Museus. São Paulo: ICOM-BR, 2008.

CUNHA, Amanda Siqueira Torres. **A coleção Educação Artística no contexto da Lei n. 5.692/71**: entre as prescrições legais e as práticas editoriais. 254f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

CYMBALISTA, R. (2006). Relíquias sagradas e a construção do território cristão na Idade Moderna. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 14, n. 2, p. 11-50, 2006. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142006000200002&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200002&lng=pt&tlng=pt)>. Acesso em; 20 set. 2017.

DANTO, Arthur Coleman. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: EDUSP; Odysseus, 2006.

DUDEQUE, Ira. **Espiraais de madeira**: uma história da arquitetura de Curitiba. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp, 2001.

FARIA, Ana C. G. **O caráter educativo do Museu Histórico Nacional**: o curso de museus e a construção de uma matriz intelectual para os museus brasileiros (Rio de Janeiro, 1922-1958). Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FARIA FILHO, Luciano Mendes.; VIDAL, Diana. História da Educação no Brasil: a constituição histórica do campo (1880-1970). **Revista Brasileira de História**, São

Paulo, v. 23, n. 45, p. 37-70. 2003. Disponível em:  
<<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16520.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. São Paulo, SP: Publifolha, 2002.

FINDLEN, P. **Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Modern Italy**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1994.

FRAGA, Thais Gomes. **Os subterrâneos emergem: a institucionalização da cultura e a temporada de museus no Rio Grande do Sul (1987-1991)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná. **Revista de História Regional**. Ponta Grossa, n. 8, inverno 2003.

\_\_\_\_\_. **Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo**. Curitiba: Medusa, 2013.

\_\_\_\_\_. O tempo como profanação: “Situações mínimas” de Artur Barrio. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 61, p. 177-208, jul./dez. 2014.

\_\_\_\_\_. O dilema da vanguarda: arte comportamental nos Encontros de Arte Moderna. In: XXVII Simpósio Nacional de História, 2013, Natal, RN. **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**, 2013.

FREIRE, Cristina Maria. Museus em rede: A dialética impecável de Walter Zanini/A Network of Museums: The Impeccable Dialectic of Walter Zanini. **Art Journal**, v. 73, n. 2, p. 20-45, 2014

\_\_\_\_\_. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GABRE, Solange de Fatima. **Mediação Cultural para a pequena infância: um projeto educativo no museu Guido Viaro**. 2011. 163 f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade) – Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2011.

GARCIA, Valéria Aroeira. Educação não-formal: um mosaico. In: PARK, Margareth Brandini et al. **Palavras-chave em educação não-formal**. Holambra, SP: setembro; Campinas, SP: Unicamp/CMU, 2007, p. 31-52.

GASPAR Duarte Velloso. In: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro/CPDOC/FGV**, 2009. Disponível em:  
<<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/gaspar-duarte-veloso>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

GASSEN, Lilian Hollanda. **Mudanças culturais no meio artístico de Curitiba entre as décadas de 1960 e 1990**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.



GONÇALVES, Nadia G.; RANZI, Serlei M. F. (Org.). **Educação na ditadura civil-militar**: políticas, ideários e práticas (Paraná, 1964-1985). Curitiba: Ed. da UFPR, 2012.

GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto (Orgs). **Museum art today**. Museu arte hoje. São Paulo: Hedra, 2011.

HABERMAS, Jürgen. Modernity: an incomplete project. In: FOSTER, H. **The anti-aesthetic**: essay in post-modern. Whashington: Post Townsend, 1983.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

HARVEY, Michelle. MoMA Starts: An 80th Anniversary Exhibition. **MoMA**, S.d. Disponível em: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/momastarts/#top>>. Acesso em: 8 mai. 2019.

IPARDES. **O Paraná reinventado**: política e governo. 2. ed. Curitiba: IparDES, 2006.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. **Caderno de diretrizes museológicas 1**. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006.

JUSTINO, Maria José. Poéticas transitivas: o estado da arte no paraná. In: FREITAS, A.; JUSTINO, M. J. Museu Oscar Niemeyer. **Estado da arte**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010, p. 4-19.

\_\_\_\_\_. **50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1995.

KARPINSCKI, Silvana. O MAC USP e seus Primórdios. In: FREIRE, Cristina (Org.). **Biblioteca Walter Zanini** – Livreto de apresentação do acervo de Walter Zanini, doado ao MAC USP. São Paulo: MAC-USP, 2018. Disponível em: <<https://bdpi.usp.br/item/002900375>>. Acesso em; 13 set. 2018.

KIEFER, Flavio. Arquitetura de museus. **Arqtexto**, v. 1, n. 2, Porto Alegre, 2000. p. 12-25.

KOPTCKE, Luciana Sepúlveda; PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. Museus e seus arquivos: em busca de fontes para estudar os públicos. **História Ciências Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p. 809-828, 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702010000300014&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702010000300014&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 24 jan. 2018.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

LOURENÇO, Maria. C. F. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

LOUZADA, Heloisa Olivi. **Contrastes na cena artística paulistana: MAC USP e MAM SP nos anos 1970**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.93.2013.tde-18112013-173923. Acesso em: 2018-09-10.

\_\_\_\_\_. O museu como laboratório: Análise da exposição VI Jovem Arte Contemporânea. **Midas Museus e Estudos Interdisciplinares**, v. 7, 2016. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/midas/1130>>. Acesso em: 15 maio 2018.

MACHADO, Ana Maria Alves, Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil. In: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. Belo Horizonte: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005, p.137-149.

MENDELSON, Ashley. Wright's Living Organism: The Evolution of the Guggenheim Museum. **Checklist**, 20 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/wrights-living-organism-the-evolution-of-the-guggenheim-museum>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

MINERINI NETO, José. **Educação nas Bienais de Arte de São Paulo: dos cursos do MAM ao Educativo Permanente**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade São Paulo. São Paulo, 2014.

MOTTA, Renata Vieira da. **Museu e cidade: o impasse do MACs**. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Acesso em: 16 jul 2018.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARANÁ (MIS-PR). Histórico. **MIS**, S.d. Disponível em: <<http://www.mis.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=2>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ (MAC-PR). Histórico do acervo. **MAC-PR**, S.d. Disponível em: <<http://www.mac.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=21>>. Acesso em: 20 out. 2018.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Emerson Dioniso Gomes de. **Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. **Arte, história e ensino: uma trajetória**. São Paulo: Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_. **Ensino da arte:** os pioneiros e a influência estrangeira na arte educação em Curitiba. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1998.

\_\_\_\_\_. **Guido Viaro:** modernidade na arte e na educação. 2006. 379f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

PÉRIGO, Katiucya. **Circuitos da arte:** a rua XV de Curitiba no fluxo artístico brasileiro (1940-1960). 2008. v. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

PINACOTECA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6179/pinacoteca>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

PINHEIRO, Marcos José. **Museu, memória e esquecimento:** um projeto da modernidade. Rio de Janeiro: E papers, 2004.

PINHEIRO, Maria de Paula. Ensino da arte em museus na cidade de São Paulo: tópicos modernos e contemporâneos. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

POMIAN, K. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. **Memória e História**, v. 1. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 51-86.

POSSAMAI, Zita Rosane. Coleccionar e educar: o Museu Júlio de Castilhos e seus públicos (1903-1925). **Varia História**, Belo Horizonte, v. 30, n. 53, p. 365-389, ago. 2014. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-87752014000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752014000200003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 21 out. 2018

\_\_\_\_\_. “Lições de coisas” no museu: o método intuitivo e o Museu do Estado do Rio Grande do Sul, Brasil, nas primeiras décadas do século XX. VIII Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação, 2010, São Luiz, MA. **Anais do VIII Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação**, 2010.

\_\_\_\_\_. Olhares cruzados. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 3, n. 6, p. 17-32, 9 abr. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16692>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RAGAZZINI, Dário. Para quem e o que testemunham as fontes da História da Educação? **Educação em Revista**, n. 18. jul. dez., Curitiba, jul.-dez. 2001.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Exposições de arte:** vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. 2005. 219f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

\_\_\_\_\_. As exposições de arte e o debate cultural. **Revista Tecnologia e Sociedade**, Curitiba, v. 2, n. 2, jan./jun. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rts/article/view/2469/1588>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

SANTINI, Jacyara Batista. **Da música às artes plásticas: a constituição da licenciatura em Educação Artística na Faculdade de Educação Musical do Paraná (década de 1970)**. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba., 2016.

SANTOS, Fausto Henrique dos. **Metodologia aplicada em museus**. São Paulo: Mackenzie, 2000.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. Museus Brasileiros e Política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19. n. 55, p. 53-72, 2004.

SEATTLE ART MUSEUM – SAM. Samuel F. B. Morse's Gallery of the Louvre. **SAM**, set. 2015 – jan. 2016. Disponível em: <<http://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/morse>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

SEROTA, Nicholas. **Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art**. New York: Thames & Hudson, 2000.

SERTORIO, P. V. **Relações entre arte e público no MASP: um olhar do presente em direção a 1970**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SILY, Paulo Rogério Marques. **Casa de ciência, casa de educação: ações educativas do Museu Nacional (1818-1935)**. 2012. 399 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SOARES, Bruno César Brulon. O rapto das Musas: apropriações do mundo clássico na invenção dos museus. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 43, p. 41-65, 2011.

SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SULZBACHER, Tatiana Cavalheiro. **Laboratório no Museu: práticas colaborativas dentro de instituições de arte**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – UDESC, Florianópolis, 2010.

THIELKE, Natalia. **O percurso das imagens: a estatuária missionária no Museu Júlio de Castilhos e no Museu das Missões (1903-1940)**. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

TORRES, Renato. **O conservadorismo moderno na estruturação do projeto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1910-1950)**. 260 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

TORAL, H. C. Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus. Rio de Janeiro - 1958. In: ARAÚJO, M. M.; BRUNO, M. C. O. (Org). **A memória do pensamento museológico contemporâneo**: documentos e Depoimentos. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995, p. 8-10

TRILLA, Jaume. A educação não-formal. In: ARANTES, V. A. (Org.) **Educação formal e não-formal**: pontos e contrapontos. São Paulo: Summus, 2008, p. 15-58.

VALIN, Roberta; PIRES, Carlos. Os cadernos de Anita Malfatti no IEB. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 71, p. 325-337, dez. 2018.

VAZ, Adriana. **O Museu Oscar Niemeyer e seu público**: articulações entre o culto, o massivo e o popular. 376f. Tese (Doutorado em sociologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

VECCHIO, Analice Del. Equilibrista da forma e da cor. In: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DO PARANÁ. **Revista Helena**. n.5. mar.2014. Curitiba, 2014. p. 36-41. Disponível em: <[https://issuu.com/revistahelena/docs/helena\\_5\\_issu](https://issuu.com/revistahelena/docs/helena_5_issu)>. Acesso em; 15 jan. 2019.

VIDAL, Diana. G. Escola nova e o processo educativo. In: LOPES, E. M.; FARIA FILHO, L. M.; VEIGA, C. G. (Orgs.). **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 497-517.

# APÊNDICE 1 – ATIVIDADES DE EXTENSÃO DO MAC-PR DE 1970 A 1983

GESTÃO	ANO	TÍTULO DO EVENTO	DESCRIÇÃO	CATEGORIA
FERNANDO VELLOSO	1970	5º Colóquio da Associação dos Museus de Arte do Brasil	Colóquio organizado pela AMAB, sediado em Curitiba, no MAC-PR	Congresso Profissional
	1971	Possível Poesia	Livro de Márcia Constantino	Lançamento de livro
	1972	Ocupação Jovem Arte 72	Exposição realizada com a participação de jovens artistas, ainda em formação, sem edital de seleção.	Parceria com universidades
	1972	IV Encontro De Arte Moderna	Organizado pelo Diretório Acadêmico	Parceria com universidades
	1974	Serigrafia	Oficina Paralela ao VI Encontro de Arte Moderna. Coordenada por Josely Carvalho	Parceria com universidades
	1974	Jogo Urbano – Gincana Ambiental	Coordenação de Josely Carvalho. Programação do VI Encontro De Arte Moderna	Parceria com universidades
	1974	Homenagem à Marcel Duchamp	Diversas atividades durante 18 horas e 40 minutos, como solo de piano, projeções de slides e filmes, torneio de xadrez, e o <i>happening</i> Peça do Pão. Programação do VI Encontro De Arte Moderna	Parceria com universidades
	1976	O Paraná e a Caricatura – Newton Carneiro	Lançamento do Livro Editado pelo MAC/PR – Coleção “Memória Cultural Do Paraná” – Volume 1	Lançamento de livro
	1976	Frederico Guilherme Virmond	Lançamento do Livro Genealogia de Frederico Guilherme Virmond, de autoria de Gen Nicanor Porto Virmond. Evento paralelo à exposição, parte da programação em comemoração ao centenário do artista.	Lançamento de livro
	1977	Joinville – Visão da Criatividade	Lançamento do Livro AHSIM – Poesias de Alcides Buss. Evento paralelo à exposição Joinville – Visão da Criatividade	Lançamento de livro
	1980	Estufa dos Recém-Plantados	Lançamento do livro de Eros Damião Pereira	Lançamento de livro
	1981	Desenho Industrial Brasileiro Crítica ao Espaço e à Forma de Atuação	Lançamento do livro de Luiz Carlos de Camargo Gonçalves. Evento paralelo à 3º UNIARTE – Mostra de Arte Universitária	Lançamento de livro
	1982	Imagens do Brasil	Lançamento do Álbum de Paul Garfunkel. Evento paralelo à exposição Retrospectiva de Paul Garfunkel	Lançamento de livro
MARIZA BERTOLI	1983	Momento Histórico Freyesleben	Palestra de Maria Cecília Araújo de Noronha, paralelo à exposição retrospectiva do artista	Palestra
	1983	Esculturas Elvo Benito Damo	Palestra com o artista Elvo Benito Damo	Palestra

Fonte: Elaborado pela autora

Nota: Com base em Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2009.



## APÊNDICE 2 – BAIRROS DAS ESCOLAS QUE VISITARAM O MAC-PR EM 1974 E 1975

INSTITUIÇÃO	ADMINISTRAÇÃO	ENDEREÇO	BAIRRO
Colégio Estadual do Paraná	Pública	Av. João Gualberto, 250	Alto da Glória
Colégio Estadual Guido Straub	Pública	Rua Jacarezinho n. 1680	Mercês
Colégio Estadual Barão do Rio Branco	Pública	R. Silva Jardim esq. Brigadeiro Franco	Água Verde
Colégio Estadual Vitor do Amaral	Pública	Bom Jesus de Iguape, n. 4065	Boqueirão
Colégio Novo Ateneu	Particular	Rua Emiliano Pernetá, 268	Centro
Colégio São José	Particular	Praça Rui Barbosa, 751	Centro
Escola Integral Jardim Paranaense	Não identificado	Não Identificado	--
Escola Técnica Federal [CEFET]	Pública	Rua Des. Westphalen esq. Av. 7 de setembro	Centro
Ginásio Dom Ático	Pública	Não identificado	Vila Lindóia
Grupo Escolar C. Campo Comprido	Pública	Não identificado	Campo Comprido
Grupo Escolar Emílio Menezes	Pública	Rua José Zaleski, 450	Vila Feliz (atual Portão)
Grupo Escolar São Paulo Apóstolo	Pública	Anexo à Paróquia São Paulo Apóstolo	Vila São Paulo (atual Uberaba)
Instituto de Educação do Paraná	Pública	Rua Emiliano Pernetá, 92	Centro
SENAC	Não identificado	Não Identificado	--
Unidade Esc. Prof. Omar Sabag	Pública	Não identificado	Vila Oficinas (Cajuru)

Fonte: Elaborado pela autora